Problemas del Realismo

por GEORG LUKÁCS



FONDO DE CULTURA ECONOMICA

Sección de Obras de Filosofía

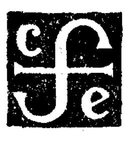
PROBLEMAS DEL REALISMO

Traducción de

CARLOS GERHARD

GEORG LUKÁCS

PROBLEMAS DEL REALISMO



FONDO DE CULTURA ECONÓMICA
MÉXICO — BUENOS AIRES

Primera edición en alemán, 1955
Primera edición en español, 1966

La edición original de esta obra fue registrada por Aufbau-Verlag, Berlín, con el título *Probleme des Realismus.* También se incluyen dos artículos incluidos en el libro *Karl Marx und Friedrich Engels als Literaturhistoriker* de la misma editorial, publicado en 1952

Av. de la Universidad, 975 - México 12, D. F.

Impreso y hecho en México
Printed and made in Mexico

PRÓLOGO A LA EDICIÓN ESPAÑOLA

La gran mayoría de los ensayos de que consta esta colección tuvieron origen en los años comprendidos entre 1934 y 1940. Si han de publicarse ahora, un cuarto de siglo después de su redacción, se hace indispensable señalar, por lo menos en unos breves comentarios, el cómo y el porqué de su existencia. Sólo así resulta posible decir algo acerca de su actualidad.

En 1932 fue disuelta la Rapp, la organización oficial de los escritores revolucionarios de la Unión Soviética, tomándose el acuerdo de crear una unión formada por escritores de todas las tendencias e ideologías. Vio la luz en 1934. Toda vez que la dirección de la Rapp había sido sumamente sectaria, una gran parte de la opinión pública literaria del socialismo de aquella época celebró la disolución y puso grandes esperanzas en sus consecuencias. Estas esperanzas se fueron desvaneciendo poco a poco, porque el régimen de Stalin sólo se proponía quebrantar el poder de la dirección de la Raap, de orientación trotzkista, y el aparato staliniano no tardó en inaugurar un retorno al dominio de la tendencia sectaria en literatura. Sin embargo, hubo un periodo intermedio de aflojamientos y esperanzas y, ya que el problema del Frente Popular estaba entonces en el ambiente, los puntos de vista verdaderamente marxistas sobre la literatura se condensaron en una orientación eficaz. En esta época se fundó la revista *Literaturni Kritik* para combatir las tendencias rappistas, y los representantes del verdadero marxismo constituyeron en ella un grupo destacado que, si bien no dominaba en modo alguno la revista, ejerció sin embargo sobre la misma una influencia meramente tolerada, sin duda, pero importante de todos modos. La revista vivió hasta 1940. Cuán grande y duradera fue la fuerza ideológica ilustradora del grupo en cuestión lo mostró el discurso del célebre poeta soviético Tvardovski en el XXII Congreso del Partido Comunista de la Unión Soviética. Atacó en dicho discurso la "literatura ilustrativa", esto es, una literatura que, sin una ideología original y profunda, sin una ideología personal de los escritores, sólo tiene por objeto proporcionar ilustraciones literarias de los respectivos acuerdos del Partido en cada caso. Ya el título de dicho discurso constituye una cita: la excelente escritora crítica E. Ussievich escribió entonces bajo este título y con este contenido un penetrante artículo que provocó vivas discusiones.

En esta revista y a título de reto contra el sectarismo literario y contra el modernismo burgués tuvieron origen la mayoría de los artículos aquí publicados. El lector actual ha de tener en cuenta, por supuesto, que su forma de expresión había de ser muy distinta de lo que sería si se escribiera hoy sobre los mismos temas. Esto se manifiesta no solamente en las imprescindibles jugadas tácticas —citas de Stalin, etc.—, sino también, con frecuencia, en la estructuración del contenido. En aquel entonces, los principios de la falsa estructura básica de la teoría y la práctica stalinianas no se nos habían hecho todavía manifiestos a nosotros, a mis amigos y a mí. Sin duda, apreciábamos ya correctamente entonces las consecuencias peligrosas de la vulgarización burocrática y de la rigidez de la teoría marxista de la literatura, pero en aquel momento sólo veíamos todavía al enemigo principal en el aparato, la teoría y la práctica de los sectarios literarios. El hecho de que los métodos de Stalin constituyeran el centro de este estado de cosas sólo se nos hizo patente más adelante. Sin embargo, esto no influye más que sobre el tono de los artículos. En cuanto a la esencia misma, en cambio, sigo creyendo que ya entonces había comprendido yo correctamente determinados problemas básicos. Que no se trata aquí simplemente de una transfiguración subjetiva posterior de luchas pasadas, esto se deja tal vez demostrar de la manera más sencilla mediante el hecho de que algunos historiadores burgueses inteligentes de la época, como por ejemplo Jürgen Rühle, han apreciado claramente el contraste de mis puntos de vista con los que dominaban entonces y siguieron dominando más adelante. Así, por ejemplo, escribe Rühle: "El realismo que él tenía en vista [es decir, yo, G. L.] difería esencialmente del ideal artístico staliniano... La ideología estética del stalinismo se ha distanciado de la definición del realismo de Lukács —y con ello, en el fondo, del marxismo". Esta observación de los hechos adquiere mayor peso por la circunstancia de que, por lo demás, Rühle no está en modo alguno de acuerdo con mis puntos de vista. Y el socialista Leo Kofler escribe en 1950, o sea mucho antes del XX Congreso, a propósito de los mismos artículos: "Lukács y el stalinismo se distinguen uno de otro como el socialismo liberal y el socialismo burocrático. Entre ellos no existe puente alguno."

Sin duda, con esto sólo se comprueba el significado histórico de los artículos, esto es, la razón de que en la lucha por el restablecimiento de la concepción y el método marxistas en el dominio de la literatura aquéllos jugaran un papel determinado, subterráneo en buena parte, y lo sigan desempeñando aún hoy. Esta media

frase última enuncia la cuestión decisiva, a saber: ¿tienen los problemas de la literatura, que hoy discute todo el mundo, una relación de continuidad objetiva con las cuestiones estéticas planteadas en su día por los griegos y más adelante por el Renacimiento y hasta en el siglo XIX, o trátase, por el contrario, de algo radicalmente nuevo que nada tiene que ver ya con los problemas del pasado? Tesis en tal sentido han sido enunciadas con frecuencia. Que carecen de contenido, lo revela inmediatamente el hecho de que aun sus representantes más apasionados vuelven a verse siempre obligados a recurrir espontáneamente al pasado y a sus problemas, que siguen percibiéndose como actuales hoy en día. Así, por ejemplo, han recurrido a menudo al manierismo, como antecesor, representantes ideológicos de un arte radicalmente nuevo, y así se apela con frecuencia a los experimentos estilísticos del Renacimiento, etc. Pero, con ello, vuelve a integrarse lo radicalmente nuevo —deliberada o inconscientemente— en una continuidad histórica. El hecho de que sus contenidos sean novedosos, de que se depongan antiguos antecesores y precursores y se desentierren antecesores y precursores nuevos, esto cambia ya en las líneas de lucha algo esencial: lo radicalmente nuevo se presenta ahora también como algo históricamente originado; se trata únicamente de que sirven de modelo —o de analogía— otros periodos, otras teorías y otras experiencias que las del siglo XIX. Pero en esta forma se ha introducido en la controversia una desviación importante y, lo que es más, una verdadera crisis. Porque también en periodos anteriores se produjeron a menudo cambios importantes en la valoración del pasado; recuérdese por ejemplo que el siglo XVIII consideró en grado creciente como modelos estéticos a los griegos, y ya no, como anteriormente, a los romanos. La revaloración del pasado había sido siempre un vehículo ideal de la continuidad histórica.

Con todo esto, nada se ha atenuado en el contraste de estos estudios con lo que se designa a menudo como vanguardismo. Nada está más lejos de mi pensamiento que el mitigarlo históricamente, ni siquiera bajo el aspecto metodológico: la cuestión acerca de si se reconocen o no las tendencias actualmente dominantes como verdaderamente representativas no se deja liquidar con el mero recurso a la historia. Inclusive si se aceptara el manierismo como base de discusión, el dilema seguiría siendo: ¿manierismo en el sentido del Tintoretto trágico-heroico, o del payaso Arcimboldi? Y en esta visión de principio, los artículos conservan aún hoy, creo yo, su validez: lo que hay de humano a la base de una obra de arte, la actitud que ella plasma como posible, como típica o ejem-

plar, es lo que decide en última instancia —aunque solamente en última instancia— acerca de cómo se presentan el contenido y la forma de la obra en cuestión, acerca de lo que ésta representa en la historia del arte y en la historia de la humanidad. En el método de la crítica, esto tiene como consecuencia el siguiente dilema: si constituye el elemento preponderante del análisis y el juicio dicha cuestión última del contenido —del contenido humano y secundariamente, por tanto, del contenido histórico-social y estético— o, por el contrario, la innovación técnica del caso. Estoy convencido de que en esta cuestión metodológica decisiva mis artículos se encontraban en el buen camino. Nada decisivo cambia en ello la condicionalidad temporal de los mismos. En aquel entonces, en el primer choque en cierto modo con el modernismo, la prioridad de la innovación técnica fue negada rotundamente. Sin embargo, no había de tardar en hacérseme cada vez más claro, al analizar artistas y obras particulares, que si bien la innovación técnica como principio básico del juicio estético merece ciertamente una repulsa total, ciertas innovaciones pueden convertirse con todo, en cuanto reflejos de relaciones humanas realmente nuevas e independientemente de las teorías e intenciones de sus inventores y propagandistas, en elemento de plasmaciones verdaderamente realistas. He puesto de manifiesto estas conexiones en el análisis de algunas obras de Thomas Mann y de otros autores. En mi estética, el problema general subyacente a estos hechos se formulaba en el sentido de que toda obra de arte auténtica cumple y amplía al propio tiempo las leyes de su propio género. Y la ampliación tiene siempre lugar en el sentido del cumplimiento de las "exigencias del momento". Estas concepciones sólo se hallan, en los artículos de los años treinta, en germen. Y es su carácter meramente embrionario el que determina su timidez y su limitación por parte de las alternativas entonces imperantes. Sin embargo, toda vez que están presentes en ellos —aunque solamente en embrión—, espero que su arraigo en la actualidad de entonces no impedirá, con todo, la eficacia actual de estos ensayos.

G. L.

Budapest, diciembre de 1965

ARTE Y VERDAD OBJETIVA

[1934]

I. La objetividad de la verdad en la teoría del conocimiento del marxismo-leninismo

El fundamento de todo conocimiento justo de la realidad, ya se trate de la naturaleza o de la sociedad, es el reconocimiento de la objetividad del mundo exterior, esto es, de su existencia independiente de la conciencia humana. Toda concepción del mundo exterior no es más que un reflejo en la conciencia humana del mundo que existe independientemente de ella. Este hecho fundamental de la relación de la conciencia con el ser se aplica asimismo, por supuesto, al reflejo artístico de la realidad.

La teoría del reflejo constituye el fundamento común de *todas* las formas del dominio teórico y práctico de la realidad por la conciencia humana. Es, pues, también el fundamento de la teoría del reflejo artístico de la realidad, y el objeto de las disquisiciones ulteriores consistirá en determinar lo *específico* del reflejo artístico *dentro* del marco de la teoría general del reflejo.

La teoría justa y comprensiva del reflejo tiene su origen en el materialismo dialéctico, en las obras de Marx, Engels, Lenin y Stalin. Para la conciencia burguesa es inconcebible una teoría justa de la objetividad, del reflejo en la conciencia humana de la realidad que existe independientemente de ella, en suma, de una teoría materialista-dialéctica del reflejo. Por supuesto, se dan en la *práctica* de la ciencia y el arte burgueses innumerables casos del reflejo justo de la realidad, así como no pocos avances en dirección de un planteamiento o una solución justos del problema. Sin embargo, tan pronto como la cuestión se eleva al plano del conocimiento teórico, todo pensador burgués se atasca en el materialismo mecánico o se hunde en el idealismo filosófico. Lenin ha caracterizado y criticado con claridad insuperable esta barrera del pensamiento burgués en ambas direcciones. Dice a propósito del materialismo mecánico que "su *defecto principal* consiste en la incapacidad para aplicar la dialéctica a la teoría de las imágenes, al proceso y al desarrollo del conocimiento". Y caracteriza a continuación el idealismo filosófico como sigue: "Desde el punto de vista del materialismo *dialéctico,* el idealismo filosófico es, inversamente, un... desarrollo (inflación, hinchazón) *unilateral,* exagera-

do, excesivo, de uno de los rasgos, de uno de los lados, de uno de los hitos puestos por el conocimiento a lo absoluto deificado, *desprendido* de la materia, de la naturaleza... Rectilineidad y unilateralidad, rigidez y anquilosamiento, subjetivismo y ceguera subjetiva, *voilà* las raíces epistemológicas del idealismo."

Esta doble insuficiencia de la teoría burguesa del conocimiento se manifiesta en *todos* los dominios y en todos los problemas del reflejo de la realidad por la conciencia humana. Sin embargo, no podemos ocuparnos aquí ni del dominio completo de la teoría del conocimiento ni de la historia del conocimiento humano. Hemos de limitarnos a destacar únicamente algunos aspectos importantes de la teoría del conocimiento del marxismo-leninismo, importantes sobre todo en relación con el *problema de la objetividad del reflejo artístico de la realidad.*

El primer problema importante del que aquí hemos de ocuparnos es el de las imágenes reflejas inmediatas del mundo exterior. Todo conocimiento descansa en ellas: constituyen el fundamento y el punto de partida de todo conocimiento. Pero no son *más,* precisamente, que el punto de partida del conocimiento, y no completan el conjunto del proceso del conocimiento. Marx se pronuncia a propósito de esta cuestión con una claridad inequívoca. Dice: "Toda ciencia sería superflua si el aspecto y la esencia de las cosas coincidieran inmediatamente." Y Lenin, que ha analizado esta cuestión en sus comentarios a la lógica de Hegel, formula la cuestión de modo análogo: "La *verdad* no se encuentra al principio, sino al fin o, mejor dicho, en la continuación. La verdad no es la *impresión inicial.*" E ilustra este pensamiento por completo, en el sentido de los argumentos de Marx, con un ejemplo de la economía política: "El *valor* es una categoría carente de la materialidad de lo sensible, pero es *más verdadero,* con todo, que la ley de la oferta y la demanda." Y partiendo de aquí, Lenin pasa a la determinación ulterior de la función de las categorías abstractas, de los conceptos, las leyes, etc., en la totalidad del conocimiento humano de la realidad; a la determinación de su lugar en la teoría desarrollada del reflejo, del conocimiento objetivo de la realidad. "De modo análogo a como la simple forma del valor, el acto particular del trueque de una mercancía por otra contiene ya en forma no desarrollada *todas* las contradicciones principales del capitalismo, así significa ya también la más simple *generalización,* la formación de los *conceptos* (juicios, conclusiones, etc.), el conocimiento siempre en progreso de la profunda conexión *objetiva* del mundo por el hombre." Sobre dicha base puede decir

en resumen: "La abstracción de la materia, de la *ley* de la naturaleza, la abstracción del *valor*, etc., y, en una palabra, *todas* las abstracciones científicas (las justas y serias, se entiende, y no las absurdas) reflejan la naturaleza de modo más profundo, fiel y completo. De la intuición viva al pensamiento abstracto *y de éste a la práctica*, tal es el camino dialéctico del conocimiento de la *verdad*, del conocimiento de la realidad objetiva."

Al analizar ahora Lenin el lugar de las diversas abstracciones en la teoría del conocimiento, destaca su bilateralidad dialéctica con la mayor precisión. Dice: "El significado de lo *general* es contradictorio: es muerto, es impuro, incompleto, etc., pero no es más que una *etapa* hacia el conocimiento de lo *concreto*, porque lo concreto no lo conocemos nunca por completo. La suma *infinita* de los conceptos generales, las leyes, etc., es la que empieza por dar lo *concreto* en su integridad." Esta bilateralidad sólo la ilustra justamente la dialéctica del fenómeno y la esencia. Lenin dice: "El fenómeno es más *rico* que la ley." Y partiendo de una determinación de Hegel desarrolla este pensamiento como sigue: "Es ésta una determinación excelentemente materialista y curiosamente acertada (con la palabra 'quieta'). La ley toma lo quieto —y de ahí que la ley, toda ley, sea angosta, incompleta, aproximada."

Mediante esta profunda inteligencia del carácter incompleto de la reproducción mental de la realidad, tanto en el reflejo directo de los fenómenos como en los conceptos y las leyes (si se los considera unilateralmente, de modo antidialéctico, y no en el proceso infinito de su efecto recíproco), Lenin llega a la eliminación materialista de toda la falsa problemática de la teoría burguesa del conocimiento. Pues toda teoría burguesa del conocimiento ha subrayado unilateralmente la prioridad de sólo *una* modalidad de la concepción de la realidad, de solamente *un* órgano de su reproducción consciente. Lenin expone de modo concreto su efecto recíproco dialéctico en el proceso del conocimiento. "¿Está la representación *más cerca* de la realidad que el pensamiento? Sí y no. La representación no puede captar el movimiento en su totalidad, no capta por ejemplo el movimiento con una velocidad de trescientos mil kilómetros por segundo, pero el pensamiento sí lo capta y ha de captarlo. El pensamiento extraído de la representación refleja asimismo la realidad." Con esto resulta superada dialécticamente la subestimación idealista de las fuerzas de conocimiento "inferiores". Y precisamente gracias a la orientación estrictamente materialista de su teoría del conocimiento, gracias

a su adhesión inconmovible al principio de la objetividad, Lenin logra captar la conexión dialéctica justa de las modalidades humanas de percepción de la realidad en su movimiento vivo. Y así dice a propósito del papel de la fantasía en el conocimiento humano: "El acto de abordar el entendimiento (del hombre) la cosa particular, la elaboración de una copia (un concepto) de la misma, *no es* un acto simple, directo, muerto a la manera de un espejo, sino un acto complicado, discrepante y en zigzag, que *encierra en sí* la posibilidad de que la fantasía se aleje de la vida... Porque inclusive en la generalización más simple de la idea general más elemental (la mesa en general) *se halla* contenida una cierta porción pequeña de *fantasía* (y es absurdo, inversamente, negar el papel de la fantasía aun en la ciencia más estricta)."

La imperfección, el anquilosamiento y la solidificación de toda concepción unilateral de la realidad sólo puede superarse por medio de la dialéctica. Solamente mediante la aplicación justa y consciente de la dialéctica podemos llegar a superar dichas imperfecciones en el proceso infinito del conocimiento y aproximar nuestro pensamiento a la infinitud viva y animada de la realidad objetiva. Lenin dice: "No podemos representarnos el movimiento, no podemos expresarlo, medirlo o reproducirlo sin interrumpir lo continuo, sin simplificar, hacer más burdo y fragmentar, sin matar lo viviente. La reproducción del movimiento por el pensamiento constituye siempre una simplificación burda y un aniquilamiento, no sólo por el pensamiento sino también por la sensación, y aun no solamente del movimiento sino también de *cualquier* concepto. Y en esto radica la *esencia* de la dialéctica. Precisamente esta esencia se expresa también mediante la fórmula de: unidad, identidad de los opuestos."

La vinculación de la dialéctica materialista con la *práctica,* su originarse a partir de la práctica, su control por la práctica, y su papel capital en la práctica descansan en esta concepción profunda de la esencia dialéctica de la realidad objetiva y de la dialéctica de su reflejo en la conciencia humana. La teoría de la práctica revolucionaria, de Lenin, se funda precisamente en el reconocimiento del hecho de que la realidad es siempre más rica y complicada que la mejor y más completa teoría que pueda construirse a su propósito. Pero al propio tiempo también en la conciencia de que, con la ayuda de la dialéctica viva, resulta siempre posible aprender de la realidad, comprender mentalmente sus nuevas determinaciones esenciales y convertirlas en práctica. "La historia —dice Lenin— y en particular la historia de la revolu-

ción, fue siempre más rica de contenido, más diversa, multilateral, viva y astuta de lo que se imaginan los mejores partidos y la vanguardia más consciente de las clases más avanzadas." La enorme elasticidad de la táctica de Lenin, su facultad de adaptarse con extraordinaria rapidez a los cambios súbitos de la historia y de extraer de los mismos el máximo obtenible, esto se funda precisamente en dicha comprensión profunda de la dialéctica objetiva.

Esta conexión entre el objetivismo estricto de la teoría del conocimiento[1] y la vinculación más íntima con la práctica constituye uno de los elementos más esenciales de la dialéctica materialista del marxismo-leninismo. La objetividad del mundo exterior no es en modo alguno una objetividad muerta, solidificada, que determine la práctica humana de modo fatalista, sino que está —precisamente en su independencia de la conciencia humana— en la relación más íntima e indisoluble de efecto recíproco con la práctica humana. Lenin rechazó ya en su primera juventud, como falsa y conducente a la apología, toda concepción fatalista, inconcreta y adialéctica de la objetividad. En lucha contra el subjetivismo de Michailowski, critica al propio tiempo el "objetivismo" rígido y apologético de Struwe. Concibe justa y profundamente el objetivismo del materialismo dialéctico como objetivismo de la práctica y del *partidismo*. "El materialismo comporta en cierto modo —dice Lenin resumiendo sus objeciones contra Struwe— el elemento del partido, en cuanto se compromete a adoptar, directa y abiertamente, en toda valoración de un acontecimiento, el punto de vista de un determinado grupo social."

II. La teoría del reflejo en la estética burguesa

Este fundamento contradictorio de la concepción humana del mundo exterior, esta contradicción inmanente en la estructura del reflejo del mundo exterior por la conciencia humana se muestra en todas las concepciones teóricas acerca de la reproducción artística de la realidad. Si estudiamos a fondo la historia de la estética sobre la base del marxismo-leninismo, encontramos por doquier la preeminencia unilateral de las dos tendencias tan profundamente analizadas por Lenin, a saber: por una parte la incapacidad del materialismo mecánico en cuanto a "aplicar... la dialéctica a la teoría de las imágenes", y por otra parte el error fun-

[1] Objetivismo no en el sentido, aquí, de una pretensión de dejar pasar imparcialmente todos los puntos de vista, sino en el sentido de la convicción de la objetividad estricta de la naturaleza y la sociedad y de sus leyes.

damental del idealismo original, en el sentido de que "lo general (el concepto, la idea) es una *esencia particular*". Por supuesto, también en la historia de la estética dichas dos tendencias sólo raramente se muestran en toda su pureza. A consecuencia de su necesaria incapacidad de comprender los problemas del movimiento, de la historia, etc., el materialismo mecánico, cuya fuerza consiste en adherir al pensamiento del reflejo de la realidad objetiva, se convierte en idealismo, tal como lo ha expuesto ya Engels de modo convincente. Y se encuentran, lo mismo en la historia de la estética que en la teoría general del conocimiento, vastos intentos de idealistas objetivos (Aristóteles, Hegel) enderezados a superar dialécticamente la imperfección, la unilateralidad y el anquilosamiento del idealismo. Sin embargo, toda vez que dichos intentos se efectúan sobre una base idealista, pueden sin duda reportar en el detalle algunas formulaciones significativas y acertadas de la objetividad, pero han de caer con todo, en cuanto sistemas conjuntos, en la unilateralidad del idealismo.

En esta conexión sólo podemos ilustrar las concepciones opuestas y unilaterales, imperfectas, del materialismo mecánico y del idealismo con un solo ejemplo clásico, característico en cada caso. Escogemos a tal objeto obras de los clásicos, porque en éstos todas las concepciones se expresan con una franqueza sin diplomacia, brusca y sincera, en contraste con las ambigüedades y las insinceridades eclécticas y apologéticas de los estéticos del periodo de decadencia de la ideología burguesa.

Diderot, uno de los representantes principales de la teoría mecánica de la imitación directa de la naturaleza, la expresa en su novela *Les bijoux indiscrets* ("Las joyas indiscretas") de la manera más brusca. Su heroína, que aquí es al propio tiempo portavoz de sus concepciones, formula la siguiente crítica del clasicismo francés: "Sé bien, con todo, que sólo place y conmueve la verdad. Y sé además que la perfección de un espectáculo consiste en una imitación tan exacta de una acción, que el espectador, en ilusión ininterrumpida, cree asistir personalmente a la misma." Y para no dejar subsistir la menor duda de que se trata aquí de la ilusión, de la imitación completa y fotográfica de la realidad, Diderot hace que su heroína finja el caso de contar a un individuo el contenido de una tragedia como intriga cortesana verdadera, a continuación de lo cual el individuo en cuestión va al teatro para enterarse aquí del desarrollo ulterior de dicho acontecimiento real: "Lo llevo a su palco provisto de una reja, desde donde observa el escenario que él cree ser el palacio del sultán. ¿Creen ustedes, por

muy seria que ponga la cara, que el individuo se dejará engañar un solo instante? Al contrario." Con esto ha pronunciado Diderot la sentencia de muerte estética de dicho drama. Resulta claro que sobre la base de semejante teoría, que quisiera lograr el grado extremo de la objetividad del arte, no puede resolverse ni un solo verdadero problema de la objetividad específicamente artística. (El hecho de que tanto en su teoría como sobre todo en su práctica artística Diderot plantee y resuelva justamente toda una serie de problemas no desvirtúa lo que estamos diciendo, ya que sólo los resuelve, sin excepción, apartándose de esta su teoría rígida.)

Podríamos considerar como extremo opuesto la estética de Schiller. En el prólogo muy interesante de su *Braut von Messina* ("La novia de Mesina"), Schiller expone una crítica acertada de la insuficiencia de la teoría de la imitación. Propone al arte la misión de "no contentarse simplemente con la apariencia de la verdad", sino de construir su edificio "sobre la verdad misma". Sin embargo, en cuanto genuino idealista, Schiller no considera la verdad como un reflejo más profundo y completo de la realidad objetiva que el de la apariencia, sino que aísla la verdad de la realidad material, hace de ella una esencia independiente y opone, rígida y exclusivamente, la verdad a la realidad. Dice: "La naturaleza misma no es más que una idea del espíritu, que jamás afecta los sentidos." De ahí que a los ojos de Schiller el producto de la fantasía artística sea "más verdadero que la realidad y más real que todas las experiencias". Esta hinchazón y este anquilosamiento idealistas del elemento regular, que trasciende de la inmediatez, destruye todas las observaciones justas y profundas de Schiller. Piensa en algo justo —según la tendencia— cuando dice "que el artista no puede utilizar ningún elemento de la realidad tal como lo encuentra", pero exagera ya su idea justa en la formulación, por el hecho de concebir sólo como verdadero lo dado directamente y de ver en la verdad un principio sobrenatural y no un reflejo más profundo y vasto de la misma realidad objetiva, o sea, pues, por el hecho de oponerlos idealistamente uno a otro en forma rígida y exclusiva. Así, pues, partiendo de observaciones justas llega a conclusiones falsas y elimina, precisamente mediante el principio con el que pretende fundamentar más profundamente que el materialismo mecánico la objetividad del arte, toda objetividad del arte.

En el desarrollo ulterior moderno de la estética volvemos a encontrar los dos extremos en cuestión: por una parte, el atascamiento en la realidad inmediata, y por otra parte el aislamiento,

respecto de la realidad material, de los elementos que trascienden la inmediatez. Sólo que, debido al giro general de la ideología de la burguesía en decadencia hacia un idealismo hipócrita y vergonzante, los dos principios experimentan cambios significativos. La teoría de la reproducción directa de la realidad va perdiendo cada vez más su carácter mecánico-materialista, su carácter de teoría del reflejo del mundo exterior. La inmediatez se va haciendo cada vez más subjetiva, se va concibiendo cada vez más como una función independiente y autónoma del sujeto (como impresión, estado de ánimo, etc., que se desprende mentalmente de la realidad objetiva que los provoca). Por supuesto, también la práctica de los realistas prominentes de este periodo sigue manteniéndose en el punto de vista de la reproducción artística de la realidad. Sin embargo, no con la misma audacia y consecuencia (relativa) de los realistas del periodo ascendente de la burguesía. Y en sus teorías, la mezcla ecléctica de un falso objetivismo con un falso subjetivismo va ocupando un espacio cada vez mayor. Aíslan de la práctica humana la objetividad, le quitan todo movimiento y toda vida, y acaban por enfrentarla de modo rígido, fatalista y romántico a la subjetividad asimismo aislada. La célebre definición del arte por Zola, *"un coin de la nature vu à travers un tempérament"* ("un rincón de la naturaleza visto a través de un temperamento"), constituye un ejemplo típico de dicho eclecticismo. Un pedazo de la naturaleza ha de reproducirse, pues, mecánicamente, o sea de modo objetivamente falso, y ha de hacerse luego poético por el hecho de aparecer a la luz de una subjetividad meramente contemplativa y aislada de la práctica, aislada de la influencia práctica recíproca. La subjetividad del artista ya no es, como en los antiguos realistas, un medio para el reflejo lo más completo posible del movimiento de una totalidad, sino un aditamento añadido desde fuera para la reproducción mecánica de un fragmento arrancado al azar.

La subjetivación consecuente de la reproducción directa de la realidad se efectúa prácticamente en el desarrollo del naturalismo y es objeto de las expresiones teóricas más diversas. La más conocida de estas teorías y la que ejerció mayor influencia es la llamada "teoría de la simpatía" (*"Einfühlungstheorie"*). En ella se niega ya toda reproducción de la realidad independiente de la conciencia. El representante moderno más conocido de esta teoría, Lipps, dice así: "La forma de un objeto es siemre la configuración por mí, por mi actividad interna." Y concluye en consecuencia: "El goce estético es un autogoce objetivado." La esencia

del arte consiste, según esto, en una transferencia de los pensamientos, los sentimientos, etc., del individuo al mundo exterior considerado como incognoscible. Esta teoría refleja exactamente la subjetivación en crecimiento constante de la práctica artística, que se manifiesta en el paso del naturalismo al impresionismo, etc., en la subjetivación creciente del tematismo y del método creador, y en el alejamiento progresivo del arte respecto de los grandes problemas de la sociedad.

Así, pues, la teoría del realismo del periodo imperialista muestra una disolución y una descomposición crecientes de las premisas ideológicas del realismo. Y es obvio que las reacciones abiertamente antirrealistas contra dicho realismo agudizan los elementos subjetivos idealistas, también teóricamente, de modo mucho más extremo que el idealismo anterior. Este carácter extremo de la anquilosis idealista resulta aumentado todavía por el hecho de que el idealismo del periodo imperialista es un idealismo del parasitismo imperialista. Mientras los grandes representantes del idealismo clásico buscaban una solución verdaderamente intelectual de los grandes problemas de su época, aunque debido a su idealismo la formularan de modo deformado y al revés, este nuevo idealismo, en cambio, es una ideología de la reacción, de la evasión frente a los grandes problemas de la época: una tendencia a la *abstracción* respecto de la realidad. El conocido y muy influyente estético Worringer, fundador de la llamada "teoría de la abstracción", deriva la necesidad de abstracción de un "miedo intelectual al espacio", de la "enorme necesidad de reposo" del individuo. Rechaza consecuentemente también el realismo moderno como demasiado copiador, como demasiado apegado a la realidad. Basa su teoría en una "voluntad absoluta de arte", con lo que entiende una "exigencia interior latente que subsiste independientemente por completo del objeto... y se comporta como voluntad de plasmación". El hecho de que esta teoría sustente la pretensión de moda de fundamentar la suprema objetividad del arte es muy característico de las teorías del periodo imperialista, que no se presentan nunca abiertamente, sino que disimulan siempre sus tendencias bajo algún disfraz. En su caracterización de la "lucha" de los partidarios de Mach contra los idealistas, Lenin desenmascara por completo esta maniobra del idealismo del periodo imperialista. La teoría de la abstracción, que más adelante había de convertirse en fundamento teórico del expresionismo, constituye un momento culminante del vaciado subjetivista de la estética: es una teoría de la anquilosis subjetivista y de la decadencia subjeti-

vista de las formas artísticas en el periodo de putrefacción del capitalismo.

III. El reflejo artístico de la realidad

El reflejo artístico de la realidad parte de los mismos contrastes que cualquier otro reflejo de la realidad. Su carácter específico reside en que busca para su disolución un camino distinto del científico. Este carácter específico del reflejo artístico de la realidad podemos caracterizarlo de la mejor manera partiendo mentalmente de la meta alcanzada, para ilustrar desde allí las premisas de su éxito. Esta meta consiste, en todo gran arte, en proporcionar una imagen de la realidad, en la que la oposición de fenómeno y esencia, de caso particular y ley, de inmediatez y concepto, etc., se resuelve de tal manera que en la impresión inmediata de la obra de arte ambos coincidan en una unidad espontánea, que ambos formen para el receptor una unidad inseparable. Lo general aparece como propiedad de lo particular y de lo singular; la esencia se hace visible y perceptible en el fenómeno; la ley se revela como causa motriz específica del caso particular expuesto especialmente. Engels expresa esta manera de ser de la plasmación artística de modo muy claro, al decir a propósito de la caracterización de las figuras en la novela: "Cada uno es un tipo, pero al propio tiempo un determinado individuo particular, un 'éste', como dice el viejo Hegel, y así debe ser."

Síguese de ahí que toda obra de arte ha de presentar una cohesión coherente, redondeada, acabada, y tal, además, que sus movimiento y estructura resulten *directamente* evidentes. La necesidad de esta evidencia inmediata se muestra de la manera más clara en la literatura precisamente. Las conexiones verdaderas y más profundas de una novela, por ejemplo, o de un drama, sólo pueden revelarse al final. Forma parte de la esencia de su construcción y de su efecto el que solamente el final proporcione la aclaración verdadera y completa del principio. Y sin embargo, su composición resultaría totalmente equivocada y sin efecto si el camino que conduce a dicho remate final no poseyera en cada etapa una evidencia inmediata. Así, pues, las determinaciones esenciales del mundo representado por una obra de arte literaria se revelan en una sucesión y una gradación artísticas. Sólo que dicha gradación ha de realizarse dentro de la unidad inseparable del fenómeno y la esencia existente desde el principio, ha de hacer cada vez más íntima y evidente la unidad de ambos momentos a medida que éstos se van concretando.

Esta inmediatez unitaria de la obra de arte tiene por consecuencia el que toda obra de arte haya de desarrollar en plasmación autónoma todos los supuestos de las personas, las situaciones y los acontecimientos que en ella ocurren. La unidad de fenómeno y esencia sólo puede convertirse en vivencia inmediata si el espectador experimenta directamente cada elemento esencial del crecimiento o del cambio juntamente con todas las causas esencialmente determinantes; si no se le presentan nunca resultados acabados, sino que se ve conducido a vivir directamente con simpatía el proceso que lleva a los mismos. El materialismo original de los mayores entre los artistas (sin perjuicio de su ideología a menudo parcial o totalmente idealista) se expresa precisamente en el hecho de que plasman siempre claramente las premisas y condiciones del ser a partir de las cuales se origina y desarrolla la conciencia de los personajes que representan.

En esta forma, toda obra de arte importante crea un "mundo propio". Las personas, las situaciones, el curso de la acción, etcétera, poseen una cualidad particular que no les es común con otra obra de arte alguna y es absolutamente distinta de la realidad cotidiana. Cuanto más grande es el artista, cuanto más vigorosamente penetra su fuerza plasmadora todos los elementos de la obra de arte, con tanta mayor concisión se pone de manifiesto en todos los detalles dicho "mundo propio" de la obra. Balzac dice a propósito de su *Comédie humaine*: "Mi obra tiene su geografía, lo mismo que tiene su genealogía y sus familias, sus lugares y sus cosas, sus personas y sus hechos; del mismo modo que posee también su heráldica, sus nobles y sus burgueses, sus artesanos y sus campesinos, sus políticos y sus *dandies,* su ejército y, en una palabra, su mundo."

¿No anula acaso semejante determinación de la peculiaridad de la obra de arte su carácter de reflejo de la realidad? ¡De ningún modo! Sólo pone nítidamente de relieve la especialidad y la peculiaridad del reflejo artístico de la realidad. La aparente unidad de la obra de arte, su incomparabilidad aparente con la realidad se funda precisamente en la base del reflejo artístico de la realidad. Porque dicha incomparabilidad no es más, precisamente, que apariencia, aunque una apariencia necesaria, propia de la esencia del arte. El efecto del arte, la absorción completa del espectador en la acción de la obra de arte, su entrega total a la peculiaridad del "mundo propio" de ésta, se basa precisamente en el hecho de que la obra de arte brinda un reflejo de la realidad más fiel en su esencia, más completo, más vivo y animado del que el

espectador posee en general, o sea, pues, que le lleva, sobre la base de sus propias experiencias, sobre la base de la colección y la abstracción de su reproducción precedente de la realidad, más allá de dichas experiencias, en la dirección de una visión más concreta de la realidad. Sólo se trata, pues, de una apariencia, como si la obra de arte misma no fuera un reflejo de la realidad objetiva, como si tampoco el receptor concibiera el "mundo propio" de la obra de arte como un reflejo de la realidad y lo comparara con sus experiencias propias. Lo hace, antes bien, ininterrumpidamente, y el efecto de la obra de arte cesa instantáneamente tan pronto como aquél se da cuenta de alguna contradicción, tan pronto como percibe la obra de arte como reflejo incorrecto de la realidad. Sin embargo, dicha apariencia es necesaria. Porque no se compara conscientemente una experiencia particular aislada con un rasgo particular aislado de la obra de arte, sino que el espectador se entrega al efecto conjunto de ésta sobre la base de su experiencia conjunta reunida. Y la comparación entre los dos reflejos de la realidad permanece inconsciente mientras el espectador se ve arrastrado por la obra de arte, esto es, mientras sus experiencias de la realidad se ven ampliadas y profundizadas por la plasmación de la obra de arte. De ahí que Balzac no esté en contradicción con sus comentarios acerca de su "mundo propio" antes citados cuando dice: "Para ser fecundo basta estudiar. La sociedad francesa debiera ser el historiador, y yo solamente su secretario."

La unidad de la obra de arte es, pues, el reflejo del proceso de la vida en su movimiento y en su concreta conexión animada. Por supuesto, este objetivo se lo propone también la ciencia. Alcanza la corrección dialéctica penetrando cada vez más profundamente en las leyes del movimiento. Engels dice: "La ley general de la transformación es mucho más concreta que cualquier ejemplo 'concreto' de la misma." Este movimiento del conocimiento científico de la realidad es infinito. Es decir: en todo conocimiento científico justo se refleja equitativamente la realidad objetiva; en tal sentido, este conocimiento es absoluto. Pero toda vez que la realidad misma es siempre más rica y diversa que cualquier ley, es propio de la esencia del conocimiento el que éste se deba ir ampliando, ahondando y enriqueciendo siempre; el que lo absoluto aparezca siempre en forma de lo relativo y de lo sólo aproximadamente justo. También la corrección artística es una unidad de lo absoluto y lo relativo. Una unidad, sin embargo, de la que no puede salirse *en el marco de la obra de arte.* El desarrollo objetivo ulterior del proceso de la historia, el desarrollo ulterior de nuestro

conocimiento acerca de este proceso no elimina el valor artístico, la validez y el efecto de las grandes obras de arte que plasmaron su época justa y profundamente.

Añádase a esto, a título de segunda diferencia importante entre los reflejos científico y artístico de la realidad, el hecho de que los distintos conocimientos científicos (ley, etc.) no subsisten independientemente unos de otros, sino que forman un sistema coherente. Y esta coherencia es tanto más íntima cuanto más se va desarrollando la ciencia. En cambio, toda obra de arte ha de subsistir por sí misma. Existe, por supuesto, una evolución del arte; esta evolución posee, por supuesto, una coherencia objetiva y se deja apreciar con todas sus leyes. Sin embargo, esta coherencia objetiva de la evolución del arte, en cuanto parte integrante de la evolución social general, no elimina el hecho de que la obra de arte sólo se convierte en tal a condición de poseer dicha unidad y dicha facultad de subsistir por sí sola.

Así, pues, la obra de arte ha de reflejar en conexión justa y justamente proporcionada todas las determinaciones objetivas esenciales que delimitan la porción de vida por ella plasmada. Ha de reflejarlas de tal modo, que dicha porción de vida resulte comprensible y susceptible de experimentarse en sí y a partir de sí, que aparezca cual una totalidad de la vida. Esto no significa, con todo, que toda obra de arte haya de proponerse como objetivo reflejar la totalidad objetiva y extensiva de la vida. Al contrario: la totalidad extensiva de la realidad va necesariamente más allá del marco posible de toda creación artística; sólo se la puede reproducir mentalmente a partir del proceso infinito de la ciencia en aproximación siempre creciente. La totalidad de la obra de arte es, antes bien, una totalidad intensiva: es la coherencia completa y unitaria de aquellas determinaciones que revisten importancia decisiva —objetivamente— para la porción de vida que se plasma, que determinan su existencia y su movimiento, su cualidad específica y su posición en el conjunto del proceso de la vida. En este sentido, la canción más breve constituye una totalidad intensiva del mismo modo que la epopeya más recia. A propósito de la cantidad, calidad, proporción, etc., de las determinaciones que se ponen de manifiesto decide el carácter objetivo de la porción de vida que se plasma, en reciprocidad de influencias con las leyes específicas del género adecuado a su plasmación.

Así, pues, la unidad significa, primero, que el objetivo de la obra de arte consiste en representar y dar vida en reflejo animado a aquella "astucia", aquella riqueza y aquella inagotabilidad de

la vida, de la que hace poco nos hablaba Lenin. Y lo mismo da que la obra de arte se proponga plasmar el todo de la sociedad o solamente un caso particular artificiosamente aislado, siempre tratará de dar forma a la infinitud de su objeto. Esto significa: tratará de incluir en su exposición, dándoles forma, todas las determinaciones esenciales que constituyen en la realidad objetiva el fundamento de semejante caso o complejo de casos. Y la inclusión plasmadora significa que todas dichas determinaciones aparecen cual cualidades personales de las personas actuantes, cual cualidades específicas de las situaciones representadas, etc., o sea, pues, en la unidad sensible directa de lo particular y lo general. De semejante vivencia de la realidad sólo son capaces contados individuos. Sólo llegan al conocimiento de las determinaciones generales de la vida mediante el abandono de la inmediatez, mediante abstracción y comparación abstracta de las experiencias. (Por supuesto, tampoco el artista mismo constituye en esto una excepción rígida. Su labor consiste, antes bien, en elevar las experiencias obtenidas normalmente a forma artística, a la unidad plasmada de inmediatez y ley.) Al dar forma a individuos y situaciones particulares, el artista despierta la apariencia de la vida. Al darles forma de individuos y situaciones ejemplares (unidad de lo individual y lo típico), al hacer directamente perceptible la mayor profusión posible de las determinaciones objetivas de la vida cual rasgos particulares de individuos y situaciones concretas, se origina su "mundo propio", que es reflejo de la vida en su conjunto animado, de la vida como proceso y totalidad, precisamente porque refuerza y supera en su conjunto y sus detalles el reflejo ordinario de los sucesos de la vida.

Sin embargo, esta plasmación de la "astucia" de la vida, de su riqueza superadora de la experiencia ordinaria, no es más que uno de los lados de la forma específica del reflejo artístico de la realidad. En efecto, si en la obra de arte sólo se diera forma a la riqueza desbordante de rasgos nuevos, a aquellos elementos que en cuanto algo nuevo o en cuanto "astucia" van más allá de las abstracciones habituales y de la experiencia normal de la vida, entonces, en vez de arrastrarlo, la obra de arte desconcertaría al espectador, de modo análogo a como confunde y desconcierta al individuo la aparición, en la vida misma, de tales elementos. Es pues necesario que *en* dicha riqueza y *en* dicha astucia se manifiesten al propio tiempo las nuevas leyes que anulan o modifican las abstracciones anteriores. Porque es el caso que las nuevas leyes no se llevan nunca a la vida, sino que se extraen de las nuevas

manifestaciones de ésta mediante reflexión, comparación, etc. Y en la vida misma se trata siempre, en esto, de dos actos: nos vemos sorprendidos por los nuevos hechos, y aun a veces dominados por ellos, y sólo *luego* necesitamos elaborarlos mentalmente con el auxilio del método dialéctico aplicado a los mismos. En la obra de arte estos dos actos coinciden. No ciertamente en el sentido de una unidad mecánica (ya que con esto la novedad de los fenómenos particulares volvería a eliminarse), sino en el sentido de un proceso, de tal modo que en los nuevos fenómenos en que la "astucia" de la vida aparece se transparenten desde el principio sus leyes y éstas pasen en el curso del desarrollo artísticamente acrecentado cada vez más y en forma más clara a primer término.

Esta representación de una vida más rica y más vigorosamente articulada y ordenada a la vez de lo que suelen ser en general las experiencias de la vida del individuo se relaciona de la manera más íntima con la función social activa, con la eficacia propagandística de las verdaderas obras de arte. Más que nada por esto *los artistas son "ingenieros del alma" (Stalin)*, porque están en condiciones de representar la vida en esta unidad y animación. Pues es imposible que semejante representación sea la objetividad muerta y falsa de una reproducción "imparcial" sin toma de posición, sin dirección y sin exhortación a la actividad. Y ya sabemos por Lenin que esa adhesión partidista no es llevada arbitrariamente por el sujeto al mundo exterior, sino que es una fuerza impulsora inherente a la realidad misma, que se hace consciente y se introduce en la práctica por el justo reflejo dialéctico de la realidad. Por ello dicho partidismo de la objetividad ha de encontrarse a su vez, potenciado, en la obra de arte. Potenciado en el sentido de la claridad y la precisión, ya que el material de la obra de arte es agrupado y ordenado deliberadamente por el artista en vista de dicho fin, en el sentido del partidismo. Potenciado también en el sentido de la objetividad, porque la plasmación de la verdadera obra de arte apunta precisamente a plasmar dicho partidismo como propiedad de la materia representada, como fuerza propulsora que le es inmanente y surge orgánicamente de ella. Si Engels toma clara y decididamente partido en favor de la tendencia en la literatura, tiene siempre en vista —lo mismo que Lenin después de él— dicho *partidismo de la objetividad*, y rechaza de la manera más categórica toda tendencia introducida subjetivamente y subjetivamente "montada": "Quiero decir que la tendencia ha de surgir de la situación y la acción misma, sin que ello se señale expresamente."

Señalan esta dialéctica del reflejo artístico de la realidad todas las teorías estéticas que se ocupan del problema de la apariencia estética. La paradoja del efecto de la obra de arte reside en el hecho de que nos entregamos a ella como a una realidad puesta ante nosotros, en que la aceptamos y la acogemos en nosotros como tal realidad, si bien sabemos siempre exactamente que no se trata de realidad alguna, sino meramente de una forma particular del reflejo de la realidad. Lenin dice acertadamente: "El arte no exige el reconocimiento de sus obras como *realidad*." Así, pues, la ilusión artísticamente engendrada, la apariencia estética, descansa por una parte en la unidad de la obra de arte tal como la hemos analizado, en el hecho de que la obra de arte refleja en su conjunto el proceso conjunto de la vida y no brinda en los detalles reflejos de fenómenos particulares de la vida, que en su particularidad pudieran compararse con ésta, con su modelo verdadero. La no comparabilidad en este aspecto es la premisa de la ilusión artística, que resulta inmediatamente destruida por toda comparación semejante. Por otra parte, e inseparablemente ligado a ello, esta unidad de la obra de arte, la creación de la ilusión estética sólo es posible si la obra de arte refleja de modo *objetivamente justo* el proceso objetivo conjunto de la vida.

Esta dialéctica objetiva del reflejo artístico de la realidad no pueden las teorías burguesas concebirla intelectualmente, y por eso han de volver a caer siempre, por completo o en determinados puntos de sus explicaciones, en el subjetivismo. El idealismo filosófico, según ya vimos, ha de aislar el rasgo característico de la unidad de la obra de arte, su superación de la realidad ordinaria, respecto de la realidad objetiva, ha de oponer la unidad y la perfección formal de la obra de arte a la teoría del reflejo. Y si el idealismo objetivo quiere salvar mentalmente pese a todo la objetividad del arte, ha de dar inevitablemente en el misticismo. No es en modo alguno casual que la teoría platónica del arte, del arte como reflejo de las "ideas", ejerciera una influencia histórica tan grande hasta los tiempos de Schelling y de Schopenhauer. Porque inclusive los materialistas mecánicos suelen pasar directamente, cuando a consecuencia de la insuficiencia necesaria del materialismo mecánico en la concepción de los fenómenos de la sociedad dan en el idealismo, de la teoría mecánico-fotográfica de la reproducción a un platonismo, a una teoría de la imitación artística de "ideas". (Esto se percibe muy claramente en Shaftesbury, y en ocasiones también en Diderot.) Pero este objetivismo místico se convierte siempre e inevitablemente en un subjetivismo. Cuanto

más los elementos de la unidad de la obra de arte y del carácter activo de la elaboración y la transformación artísticas de la realidad se enfrentan a la teoría del reflejo y no se derivan dialécticamente de ella, tanto más se aísla de la vida el principio de la forma, de la belleza y de lo artístico, y tanto más se convierte este principio en un principio inexplicable y subjetivamente místico. Las "ideas" platónicas, que en el idealismo de la burguesía ascendente eran en ocasiones reflejos hinchados y exagerados de problemas sociales decisivos, aislados artificialmente de la realidad social, o sea, pues, reflejos llenos de contenido, pese a su deformación idealista, y no carentes por completo de cierta corrección del mismo, pierden con la decadencia de la clase, en grado cada vez mayor, toda sustancia. El aislamiento social del artista subjetivamente sincero en una clase decadente se refleja en esta hinchazón místico-subjetivista, ajena a toda conexión con la vida, del principio de la forma. La desesperación originaria que experimentan los verdaderos artistas en dicha situación se va convirtiendo cada vez más en la resignación y la vanidad parasitarias del *l'art pour l'art* ("el arte por el arte") y de su teoría estética. Baudelaire canta todavía la belleza en una forma desesperada y místico-subjetiva: "*Je trône dans l'azure comme un sphinx incompris*" ("Reino en el espacio azul como una esfinge incomprendida"). En *l'art pour l'art* posterior del periodo imperialista, este subjetivismo se convierte en la teoría de una separación soberbia, parasitaria, del arte respecto de la vida, en la negación de toda objetividad del arte, en la glorificación de la "soberanía" del individuo creador, en la teoría de la indiferencia del contenido y de la arbitrariedad de la forma.

Ya vimos que la tendencia del materialismo mecánico es opuesta a ésa. En la medida en que, en su imitación mecánica de la vida directamente percibida, el materialismo se atasca en los detalles percibidos, éste ha de negar la peculiaridad del reflejo artístico de la realidad, ya que en caso contrario, cae en el idealismo con todas sus deformaciones y tendencias hacia la subjetivación. A esto se debe que la falsa tendencia de objetivación del materialismo mecánico, de la reproducción mecánicamente directa del mundo inmediato de los fenómenos, se convierta necesariamente en subjetivismo idealista, porque no reconoce la objetividad de las leyes y las conexiones más profundas, no perceptibles directamente por los sentidos; porque no ve en ellas reflejo alguno de la realidad objetiva, sino simplemente medios técnicos auxiliares para el agrupamiento claro de los rasgos particulares de la percepción directa.

Esta debilidad de la imitación directa de la vida con sus rasgos particulares ha de acrecentarse todavía, ha de convertirse más fuertemente en un idealismo subjetivo vacuo de contenido cuanto más la evolución ideológica general de la burguesía va convirtiendo los fundamentos filosófico-materialistas de esta modalidad de la reproducción artística de la realidad en un idealismo agnóstico (teoría de la simpatía).

La objetividad del reflejo artístico de la realidad descansa en el reflejo justo de la conexión conjunta. Así, pues, la exactitud artística de un detalle nada tiene que ver con que si en cuanto detalle le ha correspondido o no alguna vez en la realidad un detalle semejante. El detalle en la obra de arte es un reflejo justo de la vida si es un elemento necesario del reflejo correcto del proceso conjunto de la realidad objetiva, tanto si ha sido observado en la vida por el artista como si ha sido creado con fantasía artística a partir de experiencias directas o no directas de la vida. En cambio, la verdad artística de un detalle que corresponde fotográficamente a la vida es puramente casual, arbitraria y subjetiva Porque cuando el detalle no se hace directamente evidente como elemento necesario a partir del conjunto, es en cuanto elemento de la obra de arte casual, y su elección como detalle es arbitraria y subjetiva. Es, pues, perfectamente posible que una obra esté "montada" con puros reflejos fotográficamente verdaderos del mundo exterior y que el todo sea, sin embargo, un reflejo inexacto y subjetivamente arbitrario de la realidad. Porque la yuxtaposición de miles de casos casuales no puede dar nunca como resultado una necesidad. Para poner lo casual en una conexión justa con la necesidad, ésta ha de ser ya interiormente operante en la casualidad misma, o sea en los mismos detalles. El detalle ha de escogerse y plasmarse de buenas a primeras como tal detalle, de tal modo que esta conexión con el conjunto sea en él interiormente activa. *Esta* elección y disposición de los detalles descansa únicamente en el reflejo artísticamente objetivo de la realidad. El aislamiento de los detalles respecto de la conexión conjunta, su elección desde el punto de vista de que correspondan fotográficamente a un detalle de la vida pasa precisamente por alto, sin advertirlo, el problema más profundo de la necesidad objetiva y, lo que es más, niega directamente su existencia. Así, pues, el artista que crea en esta forma no elige y organiza su material a partir de la necesidad objetiva de la cosa misma, sino a partir de un punto de vista subjetivo que en la obra se percibe como arbitrariedad objetiva de la elección y la disposición.

El hecho de ignorar la necesidad objetiva en el reflejo de la realidad se pone también de manifiesto como supresión de la objetividad en el activismo del arte que crea en tal forma. Tuvimos ya ocasión de ver en Lenin y Engels que el partidarismo es también en la obra de arte un elemento de la realidad objetiva y de su reflejo objetivo artísticamente justo. La tendencia de la obra de arte habla por boca de la conexión objetiva del mundo plasmado en la obra de arte; es el lenguaje de ésta, y así —transmitido por el reflejo artístico de la realidad— es el lenguaje de la realidad misma, y no la opinión subjetiva del autor, la cual, como comentario subjetivo y como conclusión subjetiva, se pone de manifiesto clara y francamente. Así, pues, la concepción del arte como propaganda *directa*, concepción sustentada en el arte contemporáneo sobre todo por Upton Sinclair, pasa inadvertidamente por alto las posibilidades de propaganda más profundas y objetivas del arte, pasa por alto el sentido leniniano del concepto del partidismo y pone en su lugar una propaganda puramente subjetivista que no surge orgánicamente de la lógica de los mismos hechos plasmados, sino que queda en mera manifestación subjetiva de la opinión del autor.

IV. La objetividad de la forma artística

Las dos tendencias de la subjetivación que acabamos de examinar rompen la unidad dialéctica de la forma y el contenido del arte. En principio no se trata tan decisivamente aquí de si es la forma o, al contrario, el contenido el que es arrancado de la unidad dialéctica y elevado, abultándolo, a entidad independiente. En *ambos* casos se pierde la concepción de la objetividad de la forma. En ambos casos, en efecto, la forma se convierte en un "instrumento" manipulado con arbitrariedad subjetiva; en ambos casos pierde su carácter de modalidad determinante del reflejo de la realidad. Lenin se pronuncia a propósito de semejantes tendencias en la lógica de modo extraordinariamente claro y categórico: "Objetivismo: las categorías del pensamiento no son medios auxiliares del individuo, sino expresión de las leyes, tanto de la naturaleza como del hombre." Esta formulación extraordinariamente justa y profunda constituye el fundamento natural para la investigación, también en el arte, de la forma, en lo que las características específicas del reflejo artístico pasan, por supuesto, a primer término, aunque siempre *dentro* del marco de esta comprobación materialista-dialéctica de la esencia de la forma.

La cuestión de la objetividad de la forma es una de las más difíciles y de las menos estudiadas de la estética marxista. Sin duda, la teoría marxista-leninista del conocimiento señala inequívocamente, según ya vimos, la dirección en la que la solución debe buscarse. Sin embargo, influencias de las concepciones de la burguesía contemporánea sobre nuestras teoría y práctica marxistas de la literatura han creado precisamente aquí una confusión y un temor de la problemática justa y verdaderamente marxista, un temor en cuanto a ver en la forma artística un principio objetivo. Este temor, que se manifiesta en el hecho de que se tema de la acentuación de la objetividad de la forma una recaída en el esteticismo burgués, tiene su fundamento epistemológico en el desconocimiento de la unidad dialéctica de la forma y el contenido. Hegel define esta unidad de modo "que el contenido no es más que la envoltura de la forma en el contenido, y la forma no es más que la envoltura del contenido en la forma". Esto parece expresado en forma abstracta, pero veremos más adelante que Hegel ha determinado aquí acertadamente la relación recíproca entre la forma y el contenido.

Aunque solamente desde el punto de vista de sus relaciones recíprocas. También aquí Hegel ha de ponerse, en el sentido materialista, "de la cabeza sobre los pies", mediante el hecho, concretamente, de que el carácter de reflejo tanto del contenido como de la forma se coloque enérgicamente en el centro de nuestra consideración. La dificultad consiste precisamente en comprender que la forma artística es una modalidad del reflejo de la realidad al mismo título que Lenin lo ha demostrado de modo convincente en relación con las categorías abstractas de la lógica. Del mismo modo que en el proceso del reflejo de la realidad por el pensamiento las categorías expresan las leyes más generales y las más alejadas de la superficie del mundo de los fenómenos, de la percepción, etc., o sea las más abstractas, tanto de la naturaleza como del hombre, así ocurre también con las formas del arte. De lo que se trata es únicamente de ver claramente lo que este sumo grado de la abstracción debe significar en el arte.

El proceso de la abstracción, el proceso de la generalización que las formas artísticas efectúan es un hecho conocido desde hace ya mucho. Ya Aristóteles separó desde dicho punto de vista, enfrentándolas, la poesía y la historiografía, en lo que el lector actual ha de tener en cuenta que Aristóteles entiende por historiografía un relato de hechos particulares en forma de crónica, a la manera de Heródoto. Aristóteles dice: "El historiador y el poeta

no se distinguen por el hecho de que éste escriba en verso y aquél en prosa... La diferencia está más bien en que uno relata algo *realmente* acontecido, y el otro, en cambio, algo que *puede* acontecer. De ahí que la poesía sea también más filosófica que la historiografía. Porque la poesía tiene por objeto lo general, y la historiografía se refiere a lo particular." Resulta obvio lo que Aristóteles quiere decir al hablar de que la poesía expresa lo general y es más filosófica, en consecuencia, que la historiografía. Quiere decir que, en sus caracteres, situaciones y acciones, la poesía no imita meramente caracteres, situaciones y acciones particulares, sino que en esto expresa al propio tiempo las leyes, lo general y lo típico. En plena concordancia con esto, Engels habla de la misión del realismo, consistente en plasmar "caracteres típicos en circunstancias típicas". La dificultad en cuanto a comprender intelectualmente lo que la práctica del gran arte ha realizado desde siempre es doble: en primer lugar hay que evitar el error de oponer lo típico, lo general y lo normativo a lo individual, de romper mentalmente en la práctica la unidad inseparable de lo individual y lo general, operante en la práctica de todos los grandes poetas, desde Homero hasta Gorki. En segundo lugar hay que comprender que esta unidad de lo individual y lo general, de lo particular y lo típico no es una propiedad del contenido considerado aisladamente de la literatura, para cuya expresión la forma artística no sería más que un "medio técnico auxiliar", sino un resultado de aquella interacción recíproca de forma y contenido, cuya definición abstracta acabamos de oír pronunciada por Hegel.

La primera cuestión sólo puede contestarse a partir de la concepción marxista de lo concreto. Hemos visto que tanto el materialismo mecánico como el idealismo —cada uno a su manera y en formas diversas en el curso de la evolución histórica— oponen rígidamente uno a otro el reflejo directo del mundo exterior, este fundamento de todo conocimiento de la realidad, y lo general, lo típico, etc. A consecuencia de esta opisición, lo típico aparece como producto de una operación meramente mental y subjetiva, cual mero aditamento mental y abstracto, o sea meramente subjetivo en última instancia, al mundo directamente sensible, y no como elemento de la realidad objetiva misma. A partir de semejante oposición resulta imposible llegar a la comprensión intelectual de lo individual y típico en la obra de arte. Se pone en el centro de la estética ya sea un falso concepto de lo concreto o un concepto igualmente erróneo de la abstracción, o se proclama a lo sumo un ecléctico "tanto-como". Marx define lo concreto de modo extra-

ordinariamente claro: "Lo concreto es concreto porque es el resumen de muchas determinaciones, o sea: unidad de lo diverso. De ahí que en el pensamiento aparezca como resumen, como resultado, y no como punto de partida, si bien es el punto de partida verdadero y, en consecuencia, también el punto de partida de la intuición y la representación." Ya mostramos brevemente en nuestros comentarios iniciales cómo determina Lenin el camino dialéctico del reflejo mental de lo concreto en la teoría marxista del conocimiento.

La misión del arte consiste en el restablecimiento de lo concreto —en el sentido mencionado de Marx— en una evidencia sensible directa. Es decir: hay que descubrir y poner de manifiesto en lo concreto mismo aquellas determinaciones cuya unidad hace precisamente de lo concreto lo concreto. Es el caso, sin embargo, que en la realidad misma todo fenómeno está en una conexión extensivamente infinita con todos los demás fenómenos simultáneos y anteriores. La obra de arte —considerada en cuanto al contenido— sólo da siempre una sección mayor o menor de la realidad. Sin embargo, la plasmación artística tiene por misión hacer que dicha sección no produzca el efecto de una sección arrancada de un conjunto, de tal modo que para su comprensión y eficacia fuera necesaria la conexión con lo que la rodea en el tiempo y el espacio, sino, por el contrario, que adquiera el carácter de un todo completo, que no necesita de otro complemento alguno desde fuera. Y si la elaboración mental de la realidad por el artista, que precede a la creación de la obra de arte, no se distingue en principio de cualquier otra elaboración mental de la realidad, esto es tanto más así en su resultado: en la obra de arte misma.

Toda vez que la obra de arte ha de producir la impresión de un todo completo, toda vez que en ella ha de restablecerse de modo directamente sensible la concreción de la realidad objetiva, han de representarse en ella, en su conexión y su unidad, todas aquellas determinaciones que hacen objetivamente de lo concreto lo concreto. En la realidad misma, dichas determinaciones se presentan, tanto cuantitativa como cualitativamente, como extraordinariamente diversas y dispersas. Y la concreción de un fenómeno depende precisamente de esta conexión conjunta extensivamente infinita. En la obra de arte, en cambio, una sección, un acontecimiento, un individuo o inclusive un momento de su vida ha de representar dicha conexión en su concreción, o sea, pues, en la unidad de todas las determinaciones esenciales a los mismos. En consecuencia, estas determinaciones han de estar, primero, completas en la obra

de arte; en segundo lugar han de aparecer en su forma más clara, pura y típica, y en tercer lugar ha de corresponder la relación proporcional de las diversas determinaciones a aquel partidismo objetivo que es el que anima la obra de arte. En cuarto lugar, sin embargo, estas determinaciones, que según acabamos de ver existen en forma más pura, profunda y abstracta que en cualquier caso particular de la vida, no pueden formar oposición abstracta alguna con el mundo directamente sensible de los fenómenos, sino que han de aparecer, por el contrario, como propiedades concretas, directas y sensibles de los distintos individuos, situaciones, etc. Aquel proceso artístico, pues, que corresponde al reflejo mental de la realidad con auxilio de abstracciones, etc., que artísticamente parece llevar aparejada una "sobrecarga" del caso particular, con rasgos típicos llevados cuantitativa y cualitativamente al extremo, ha de tener como consecuencia un aumento de la concreción. Así, pues, por muy paradójico que parezca, el proceso de la plasmación artística, el camino de la generalización ha de llevar aparejado, en comparación con la vida, un aumento de concreción.

Si partiendo de este punto llegamos ahora a nuestra segunda cuestión, al papel de la forma en esta concreción, ya no le parecerá al lector la cita anteriormente mencionada de Hegel a propósito de la conversión del contenido en forma y de la forma en contenido tan abstracta como antes. Piénsese en las determinaciones que hemos dado anteriormente de la obra de arte, que hemos deducido sin excepción de la formulación más general de la forma artística y de la unidad de la obra de arte, o sea: por una parte, en la infinitud intensiva, en la aparente inagotabilidad de la obra de arte, en la "astucia" de su conducción, con la que recuerda la vida en sus formas de manifestación más intensas, y por otra parte en el hecho de que, en esta inagotabilidad y "astucia" parecida a la vida, aquélla descubre al propio tiempo las leyes de dicha vida precisamente en su novedad, en su inagotabilidad y en su "astucia". Todas estas determinaciones parecen ser puras determinaciones de contenido. Y lo son efectivamente. Pero son al propio tiempo —y aun primordialmente— determinaciones que se destacan y hacen visibles por medio de la forma artística. Son resultado de la conversión del contenido en forma, y tienen como resultado una conversión de la forma en contenido.

Tratemos de ilustrar este hecho artístico importante por medio de algunos ejemplos. Sea lo que fuere lo que se pueda objetar a los *Tejedores* de Gerhart Hauptmann como drama, es lo cierto, con todo, que aquí se ha logrado despertar siempre la ilusión en nos-

otros de que no nos hallamos en presencia de algunos individuos particulares, sino de la gran masa gris incalculable de los tejedores silesianos. La plasmación de la masa como tal masa constituye precisamente el gran éxito artístico de este drama. Pero si reflexionamos ahora acerca de con qué número de individuos Hauptmann ha plasmado efectivamente dicha masa, llegamos al resultado muy sorprendente de que se trata de la configuración de apenas 10 ó 12 tejedores, o sea, de un número superado por muchos dramas, pero sin que en ellos se intente siquiera producir un efecto de masa. Así, pues, el efecto de masa resulta del hecho de que los pocos individuos plasmados se escogen, se caracterizan, se colocan en situaciones tales y se relacionan unos con otros de tal modo, que de dichas relaciones y de dichas proporciones formales surge la ilusión estética de una masa de individuos. Y en cuán poco grado esta ilusión estética depende de la cantidad de las personas actuantes nos lo muestra de la manera más clara el drama de la guerra de los campesinos, *Florian Geyer,* del mismo autor, en el que éste da forma a una cantidad incomparablemente mayor de individuos, y en cuanto individuos particulares los encarna inclusive en parte de modo excelente, pero en donde, con todo, sólo en determinados momentos se produce la impresión de una verdadera masa, porque Hauptmann no ha logrado precisamente dar forma a aquella relación de los individuos unos con otros, que hace que su reunión se sienta como multitud, que confiere a la masa, a la masa artísticamente plasmada, una fisonomía artística y una cualidad de efecto propios.

Esta importancia de la forma se pone más claramente de manifiesto todavía en casos más complicados. Tomo como ejemplo la plasmación de lo típico en el *Père Goriot* de Balzac. Éste da forma aquí a las contradicciones de la sociedad burguesa, a las contradicciones internas necesarias que se muestran en cualquier institución de la sociedad burguesa, a las diversas formas del rebelarse consciente e inconsciente de los individuos contra sus formas de vida que los esclavizan y mutilan, pero de cuya base no logran, con todo, desprenderse. Toda manifestación particular de dichas contradicciones en un individuo o en una situación es llevada por Balzac, con una consecuencia despiadada, hasta el extremo. Aparecen individuos en los cuales uno de tales rasgos del desamparo, de la rebelión, del afán de dominio y de la depravación es llevado siempre, en cada caso, hasta el último extremo: Goriot y sus hijas, Rastignac, Vautrin, la vizcondesa de Beauséant, Maxime de Trailles. Y los acontecimientos en los que dichos caracteres se exponen

dan —desde el punto de vista aislado del contenido— una acumulación extremadamente improbable de explosiones ya poco probables en sí mismas. Recuérdese todo lo que se junta aquí en el curso de la acción: la tragedia familiar definitiva de los Goriots, la tragedia amorosa de la Beauséant, el desenmascaramiento de Vautrin, la tragedia preparada por Vautrin en la casa de Taillefer, etc. Y sin embargo o, mejor dicho, precisamente por esto se convierte dicha novela en un cuadro verdadero y típico de la sociedad burguesa. La premisa de este efecto es, por supuesto, que los rasgos típicos que Balzac destaca son efectivamente rasgos típicos del carácter contradictorio de la sociedad burguesa. Pero esto no es más que la premisa, aunque, sin duda, la premisa necesaria del efecto en cuestión, y no el efecto directo mismo. La disolución del efecto tiene lugar, antes bien, precisamente por la composición, precisamente por la relación de los casos extremos unos con otros, mediante cuya relación esa excéntrica extremidad de los casos se anula recíprocamente. Trátese de aislar mentalmente del complejo conjunto de la composición una de dichas catástrofes, y se obtiene una novelita fantástico-romántica e inverosímil. Sin embargo, en esta relación de los casos extremos producida por la composición de Balzac se pone de manifiesto, debido precisamente a la extremidad de los casos, a la extremidad de la plasmación hasta en el lenguaje, el trasfondo social común. El que Vautrin y Goriot sean igualmente víctimas de la sociedad capitalista y rebeldes contra sus consecuencias; que la motivación de los actos de Vautrin y de la vizcondesa de Beauséant descanse en una comprensión semijusta análoga de la sociedad y sus contradicciones; que el salón distinguido y la penitenciaría sólo se distingan cuantitativa y casualmente uno de otra y tengan profundos rasgos en común; que la moral burguesa y el crimen declarado pasen insensiblemente de uno a otro, etc., etc., todo esto sólo puede plasmarse precisamente con ayuda de estos casos improbables llevados de modo extremo hasta las últimas consecuencias. Es más: mediante la acumulación de casos extremos y sobre la base del reflejo justo de las contradicciones sociales en las que aquéllos, precisamente en su carácter extremo, tienen su raíz, se produce una atmósfera en la que lo extremo e inverosímil se elimina por sí solo, en la que a partir de los casos y a través de ellos la verdad social de la sociedad capitalista se pone al descubierto con una brutalidad y una totalidad imposibles de percibir y experimentar en otra forma.

Vemos que el contenido completo de la obra de arte ha de convertirse en forma para que su verdadero contenido alcance

eficacia artística. La forma no es otra cosa que la suprema abstracción, la suprema modalidad de la condensación del contenido y de la agudización extrema de sus determinaciones; no es más que el establecimiento de las proporciones justas entre las diversas determinaciones y el establecimiento de la jerarquía de la importancia entre las diversas contradicciones de la vida reflejadas por la obra de arte.

Por supuesto, habría que estudiar también este carácter de la forma en las distintas categorías formales del arte, y no sólo en las categorías generales de la composición como lo hemos hecho hasta aquí. Pero toda vez que nuestra tarea consiste únicamente en la determinación general de la forma y de su objetividad, no nos es posible entrar aquí en el examen de las diversas categorías formales. También aquí sólo extraemos un ejemplo, el de la acción, de la fábula, que desde Aristóteles figura en el centro de la teoría de la forma de la literatura.

Constituye una exigencia formal puesta a la épica y la dramática el que su construcción se base en una fábula. Sin embargo, ¿es esta exigencia *solamente* formal, abstractiva respecto del contenido? Todo lo contrario. Si estudiamos esta exigencia formal precisamente en su abstracción formal, llegamos a la conclusión de que la dialéctica del ser y la conciencia humanos sólo puede expresarse por medio de la acción; de que solamente al actuar el individuo puede plasmarse en expresión susceptible de ser revivida la oposición entre aquello que es y aquello que se imagina ser. En otro caso el poeta se vería por doquier obligado ya sea a tomar los personajes tal como piensan de sí mismos, a representarlos, pues, a partir de la perspectiva limitada de su subjetividad, o bien debería afirmar, solamente, la oposición entre imaginación y ser, pero sin poder hacerla experimentar de modo sensible. Así, la exigencia en cuanto a plasmar el reflejo artístico de la realidad en forma de fábula no ha sido en modo alguno inventada ingeniosamente por los estéticos, sino que ha surgido de la práctica —originalmente materialista y originalmente dialéctica— de los grandes literatos (sin perjuicio de su filosofía a menudo idealista), y ha sido formulada y establecida como postulado formal por la estética, sin que la forma postulada se reconociera como el reflejo más general y abstracto de un hecho fundamental de la realidad objetiva. Constituirá la misión de una estética marxista poner concretamente al descubierto este carácter de reflejo de los elementos formales del arte. Aquí sólo hemos podido señalar el problema mismo, que es sin duda mucho más complicado, también en el

caso de la fábula, de lo que en este breve examen podemos exponer. (Recuérdese por ejemplo también la importancia de la fábula como medio de la plasmación del proceso.)

Esta dialéctica de contenido y forma, de su conversión recíproca de uno en otra y viceversa, puede apreciarse, por supuesto, en todos los puntos del origen, la construcción y el efecto de la obra de arte. Nos limitamos a señalar algunos pocos puntos importantes. Si tomamos por ejemplo el problema del tema, trátase a primera vista de un problema del contenido. Pero si examinamos la cuestión del tema sólo un poco más de cerca, vemos que su extensión y su profundidad se convierte directamente en los problemas decisivos de la forma. Es más: puede verse claramente en el curso de la investigación de la historia de determinadas formas particulares que la aparición y la conquista de una nueva temática produce una forma de leyes formales internas esencialmente nuevas, desde la composición hasta el lenguaje. (Recuérdese la lucha a propósito del drama burgués en el siglo XVIII y el nacimiento de un tipo totalmente nuevo de drama en Diderot, Lessing y el joven Schiller.)

Es más llamativa todavía esta conversión del contenido en forma y viceversa en el efecto de la obra de arte, sobre todo si lo examinamos por largos trechos de su historia. Se ve en tal caso que son precisamente las obras en las que esta conversión recíproca de contenido y forma está más desarrollada y cuya ejecución ha conseguido, por consiguiente, el mayor grado de perfección, las que producen el efecto más "natural" (piénsese en Homero, Cervantes, Shakespeare, etc.). La "ausencia de arte" de las más grandes obras de arte ilustra no sólo este problema de la conversión recíproca de la forma y el contenido, sino también al propio tiempo la importancia de la misma: la fundamentación de la objetividad de la obra de arte. Cuanto menos "artificiosa" es una obra de arte, cuanto más actúa meramente como vida y naturaleza, tanto más claramente se pone en ella de manifiesto que es precisamente el reflejo concentrado de su periodo, y que la forma sólo tiene en ella la función de conferir expresión a esta objetividad, a este reflejo de la vida, con la mayor concreción y claridad de las contradicciones que la agitan. E inversamente, toda forma que el espectador percibe como tal forma producirá necesariamente, precisamente porque conserva cierta independencia frente al contenido y no se convierte por completo en contenido, el sentimiento de una expresión subjetiva del autor, y no operará por completo como reflejo de la cosa misma. (Corneille y Racine en comparación con los

trágicos griegos o con Shakespeare.) Que el contenido independientemente destacado posee un subjetivismo análogo al de su polo formal opuesto, eso ya lo vimos.

Por supuesto, esta relación recíproca de forma y contenido no pasó inadvertida a los estéticos importantes de periodos anteriores. Schiller, por ejemplo, apreció claramente este lado de la dialéctica y lo formuló con precisión al considerar que la misión del arte consiste en que la forma extermine la materia. Pero con ello no da más que una formulación idealista unilateral, una formulación subjetivista del problema. Porque el mero paso del contenido a forma ha de conducir necesariamente, sin la contrapartida dialéctica, a una independencia exagerada de la forma, a su subjetivación, como lo muestra a menudo no sólo la teoría, sino también la práctica poética de Schiller.

Constituiría una vez más la misión de una estética marxista poner concretamente de manifiesto la objetividad de la forma como elemento del proceso de la creación artística. Las notas de los grandes artistas del pasado nos brindan al respecto un material casi inagotable, cuyo estudio ni siquiera se ha emprendido hasta el presente. La estética burguesa poco podía hacer con dicho material, porque allí donde reconocía la objetividad de las formas, sólo podía concebirla, con todo, de modo místico, y había de convertir por consiguiente la objetividad de la forma en una mística estéril de la forma. Constituirá la tarea de una estética marxista poner al descubierto por la vía del conocimiento del carácter de reflejo de las formas de qué modo esta objetividad se impone como tal objetividad en el proceso de la creación artística, como verdad independiente de la conciencia del artista.

Esta independencia objetiva respecto de la conciencia del artista empieza ya con la temática. En todo tema se hallan contenidas determinadas posibilidades artísticas. Por supuesto, el artista es "libre" de escoger una de dichas posibilidades o de hacer del tema el trampolín de una expresión artística de otra clase. En este caso, sin embargo, ha de originarse entre el contenido del tema y la elaboración artística una discrepancia que ningún tratamiento, por artístico que sea, puede eliminar. (Recuérdese la acertada crítica, de Máximo Gorki, de la *Oscuridad* de Leónidas Andreiev.) Con todo, esta objetividad va más allá de la conexión del contenido, la temática y la plasmación artística.

Cuando tengamos una teoría marxista del género, podremos ver que todo género tiene sus leyes objetivas determinadas de plasmación, que ningún artista, so pena de la destrucción de su obra, pue-

de pasar por alto. Si Zola tomó en su novela *L'oeuvre* ("La obra") la estructura novelística básica de la construcción del cuento de Balzac, *Le chef-d'oeuvre inconnu* ("La obra maestra desconocida"), y amplió no obstante su exposición hasta convertirlo en novela, su fracaso muestra en ello de modo muy claro con qué profunda conciencia artística Balzac había escogido para la exposición de esta tragedia del artista la forma del cuento.

La plasmación novelística resulta en Balzac de la naturaleza del tema y de la materia mismas. La tragedia del artista moderno, la imposibilidad trágica de crear una obra de arte clásica con los medios de expresión específicos del arte moderno, que no son más que reflejos del carácter específico de la vida moderna y de la ideología de ella resultante, la confina Balzac en un espacio mínimo. Da forma meramente al fracaso de uno de tales artistas, y lo contrasta únicamente con dos otros tipos importantes de artistas, menos consecuentes y, por tanto, no trágicos. Con esto lo concentra todo en este único problema, aquí decisivo, que halla expresión adecuada en la acción breve pero agitada, en la autodestrucción de la creación de la figura central por suicidio y en la destrucción de su obra. El tratamiento del tema no en forma de narración breve sino en forma de novela debería escoger una materia y una acción totalmente distintas. Porque habría de desplegar y plasmar en amplia integridad (como lo ha hecho el propio Balzac para la relación moderna entre literatura y periodismo en *Les illusions perdues* ["Las ilusiones perdidas"]) el completo proceso genético necesario de todos estos problemas artísticos a partir del ser social de la vida moderna. Pero para ello tendría que salirse del carácter de catástrofe, demasiado angosto y exiguo, de la materia de la novela corta, o sea que tendría que hallar también una materia que fuera apropiada para convertir adecuadamente en acción viva las determinaciones que aquí han de plasmarse. Y esta conversión falta en Zola. Sin duda, ha introducido además en su exposición una serie de otros motivos para poder dar al tema de novela corta la amplitud de la forma de novela propia. Sin embargo, estos nuevos motivos (lucha del artista con la sociedad, contraste entre el verdadero artista y el arrivista, etc.) no provienen de la dialéctica interna del tema originario de novela corta y permanecen por consiguiente también ajenos uno a otro en la ejecución, sin adaptarse a la amplia y múltiple conexión que forma el fundamento de la plasmación de la novela.

Muestran la misma independencia respecto de la conciencia del artista las figuras y fábulas, una vez esbozadas, de los poemas. Pese

a haberse originado en el cerebro del artista, poseen su dialéctica propia, que el poeta ha de reforzar y conducir hasta el fin. Engels ha puesto de manifiesto de modo muy claro esta vida objetiva propia de las figuras de Balzac y de sus destinos, demostrando que la dialéctica del mundo plasmado por Balzac había conducido a éste como autor a otras consecuencias que las que constituían el fundamento de su concepción consciente del mundo. El ejemplo opuesto puede mostrarse en autores pronunciadamente subjetivistas, tales como Schiller o Dostoyevski. En la lucha entre la ideología del autor y la dialéctica interna de sus figuras una vez creadas, triunfa muy a menudo el subjetivismo de aquél y destruye lo que él mismo ha proyectado de muy grande. Así, Schiller deforma por motivos kantiano-morales el gran contraste objetivo, proyectado por él mismo, entre Isabel y María Estuardo (la lucha entre la Reforma y la Contrarreforma), y así llega también Dostoyevski, como Gorki lo ha hecho observar acertadamente en una ocasión, a calumniar a sus propios personajes.

Pero esta dialéctica objetiva de la forma es, debido precisamente a su objetividad, una dialéctica *histórica*. La exageración idealista de la forma se revela de la manera más clara en el hecho precisamente de que hace de las formas no solamente entidades místicamente independientes, sino también "eternas". Esta deshistorización de la forma ha de despojar a ésta de toda concreción y toda dialéctica. La forma se convierte así en un modelo rígido, en un paradigma anquilosado que ha de imitarse de modo mecánico y sin vida. Sin embargo, los estéticos importantes del periodo clásico han ido con mucha frecuencia más allá de dicha concepción adialéctica de la forma. Lessing, por ejemplo, ha reconocido con gran claridad las profundas verdades de la poética de Aristóteles como expresión de determinadas leyes de la tragedia. Pero ha visto al propio tiempo claramente que lo que importa es la esencia viva, la aplicación siempre nueva y siempre modificada de dichas leyes, y no de su observancia mecánica. Expone, pues, en forma viva y consecuente que Shakespeare, que no se atiene en exterioridad alguna a Aristóteles, que tal vez ni siquiera conociera a Aristóteles, cumple en todo dichas leyes, que según Lessing son las más profundas del drama, de modo siempre nuevo, en tanto que los discípulos dogmáticos serviles de las palabras de Aristóteles, los clásicos franceses, pasan inadvertidamente por alto precisamente los problemas esenciales, la herencia viva de Aristóteles.

Sin embargo, la justa formulación histórico-dialéctica, histórico-sistemática de la forma, su aplicación concreta a la realidad his-

tórica siempre cambiante sólo se ha hecho posible mediante la dialéctica materialista. Marx ha definido clara y profundamente sobre la base del ejemplo de la epopeya, en la introducción permanecida en estado de fragmento de su obra *Zur Kritik der politischen Oekonomie* ("Crítica de la economía política"), los dos grandes problemas que resultan de la dialéctica histórica de la objetividad de la forma. Muestra primero que toda forma artística está ligada en su génesis y en su desarrollo a determinadas premisas ideológicas sociales y producidas por la sociedad, y que solamente a partir de dichas premisas puede surgir la temática, pueden surgir los elementos formales que llevan una forma determinada a su apogeo (la mitología como fundamento de la epopeya). También este análisis de las condiciones históricas y sociales de la génesis de las formas artísticas tiene a la base, en Marx, la concepción de la objetividad de estas formas. Su acentuación categórica de la ley de la evolución desigual, del hecho de que "determinadas épocas de auge del mismo (del arte) no están en modo alguno... en proporción con el desarrollo de la sociedad", muestra que él ve en dichas épocas de florecimiento (los griegos, Shakespeare) puntos culminantes objetivos de la evolución del arte, que considera el valor artístico como algo objetivamente cognoscible y objetivamente determinable. Así, pues, toda conversión de esta profunda teoría dialéctica de Marx en sociología vulgar relativista significa el rebajamiento del marxismo al pantano de la ideología burguesa.

Y de manera más clara todavía se expresa la objetividad dialéctica en la segunda problemática de Marx a propósito de la evolución del arte. Y resulta muy característico de la etapa inicial primitiva de nuestra estética marxista, de nuestro rezago respecto del desarrollo general de la teoría marxista, el que esta segunda problemática gozara entre los estéticos marxistas de muy poca popularidad y que antes de la aparición de la obra de Stalin sobre cuestiones de filología no se hubiera aplicado prácticamente en caso concreto alguno. Marx dice: "Pero la dificultad no consiste en comprender que el arte y la epopeya griegos estén ligados a determinadas formas de evolución sociales. La dificultad reside en que nos proporcionan todavía un goce estético y pasan en cierto aspecto por norma y por modelos inigualables." Aquí se halla expresado el problema de la objetividad de la forma artística con gran claridad. Si Marx se ha ocupado en la primera cuestión de la forma artística en su génesis, *in statu nascendi* ("en el acto de su nacimiento"), plantea aquí, en cambio, la cuestión de la obra de arte ya plasmada, de la forma artística, y esto de tal modo que impone la inves-

tigación de dicha objetividad como tarea, pero sin dejar con todo subsistir duda alguna en cuanto a la objetividad misma —en el marco, por supuesto, de una dialéctica histórica concreta. Es de lamentar, sin embargo, que el manuscrito de Marx se interrumpa en medio de sus profundas reflexiones. Pero las disquisiciones conservadas muestran muy claramente que también aquí deja él originarse las formas del arte griego a partir de los contenidos específicos de la vida griega, que para él la forma surge del contenido social-histórico y tiene por misión elevar dicho contenido a la altura de una objetividad artísticamente plasmada.

La estética marxista sólo puede partir de este concepto de la objetividad dialéctica de la forma artística en su concreción histórica. Esto significa: que ha de rechazar todo intento ya sea de relativizar sociológicamente las formas artísticas, o de convertir la dialéctica en sofística y de borrar la diferencia objetiva entre alto arte y chapucería, o sea, pues, de despojar la forma artística de su carácter de objetividad. Pero ha de rechazar al propio tiempo con igual energía todo intento enderezado a conferir a las formas artísticas una pseudo-objetividad abstracta y formalista construyendo abstractamente la forma artística, la diferencia de las plasmaciones formales, a partir de elementos independientes y, desde el punto de vista del proceso histórico, puramente formales.

Esta concretización del principio de la objetividad en la forma artística sólo puede realizarla la estética marxista en lucha permanente contra las corrientes burguesas de la estética hoy imperantes y contra su influencia sobre nuestros estéticos. Simultáneamente con la elaboración dialéctica y crítica del gran legado que nos proporciona la época de auge de la historia de la teoría y la práctica artísticas ha de llevarse a cabo una lucha implacable contra las tendencias de la subjetivación del arte hoy dominantes en la estética burguesa del presente. Es indiferente en cuanto al resultado que la forma se niegue subjetivamente y se convierta en mera expresión de la llamada gran personalidad (escuela de Stefan George), o que se la exagere mística y objetivamente y se la abulte en entidad independiente (neoclasicismo), o que se la niegue y rebaje en sentido mecanicista-objetivista (teoría del montaje). Todas estas tendencias desembocan en última instancia en la separación de forma y contenido para colocarlas en una oposición rígida, y en la destrucción del fundamento de la objetividad de la forma. Hemos de reconocer y desenmascarar en estas tendencias el mismo carácter imperialista-parasitario que la teoría marxista-leninista del conocimiento ha descubierto y desenmascarado desde hace ya mucho tiempo

en la filosofía de la época imperialista. (En este aspecto, la concretización de la estética marxista ha permanecido atrás del desarrollo general del marxismo.) Hay que mostrar que detrás de esta descomposición de la forma artística en el periodo de decadencia de la burguesía, detrás de las teorías estéticas de dicha época, que glorifican dicha descomposición subjetivista o el anquilosamiento asimismo subjetivista de las formas, se expresa el mismo proceso de corrupción de la burguesía en el periodo del capitalismo monopolista que en otros dominios ideológicos. Significaría deformar la teoría de Marx acerca de la evolución irregular del arte en una caricatura relativista, si con su ayuda se convirtiera dicha descomposición en desarrollo de una nueva forma.

Un legado particularmente importante de estas tendencias de subjetivación del arte, particularmente importante por cuanto particularmente extendido y engañador, es el de la confusión, hoy de moda, de la forma con la técnica. Una concepción tecnológica del pensamiento se ha impuesto en estos últimos tiempos también en la lógica burguesa, una teoría de la lógica como instrumento formalista. Pero la teoría marxista-leninista del conocimiento ha reconocido y desenmascarado todas estas tendencias como idealistas y agnósticas. La identificación de técnica y forma, la concepción de la estética como mera tecnología del arte se sitúa exactamente en el mismo nivel y es expresión de tendencias ideológicas asimismo subjetivistas y agnósticas. El hecho de que el arte posea un aspecto técnico y de que esta técnica deba aprenderse (aunque sólo pueda sin duda aprenderse eficazmente por el verdadero artista) nada tiene que ver con esta cuestión de la presunta identidad de técnica y forma. También el pensamiento correcto requiere una disciplina, una técnica que se deja aprender y dominar; pero de ahí sólo de modo subjetivista agnóstico puede inferirse el carácter de medio auxiliar técnico de las categorías del pensamiento. Todo artista necesita una técnica artística cuidadosamente cultivada para poder representar de modo artísticamente convincente la imagen refleja del mundo que tiene en mente. El aprendizaje y el dominio de semejante técnica constituyen tareas extraordinariamente importantes.

Sin embargo, con objeto de impedir que se produzca aquí confusión alguna, se ha hecho absolutamente necesario determinar justamente, en sentido dialéctico-materialista, la posición de la técnica en la estética. También aquí ha proporcionado Lenin, en sus observaciones sobre la dialéctica del objetivo y de la actividad subjetivamente utilitaria del individuo, una respuesta perfectamente

clara, desenmascarando al propio tiempo, con la comprobación de la conexión objetiva, las ilusiones subjetivistas que resultan de esta conexión. Escribe: "En realidad, los objetivos humanos son engendrados por el mundo objetivo y lo presuponen —lo encuentran como lo dado y existente. Sin embargo, al individuo *le parece* que sus objetivos provienen de fuera del mundo y son independientes de éste." Las teorías tecnicistas de la identificación de la técnica y la forma parten sin excepción de esta apariencia subjetivamente independizada, es decir: no ven la conexión dialéctica de realidad, contenido, forma y técnica, no ven que la naturaleza y la eficacia de la técnica se hallan necesariamente determinadas por estos factores objetivos, no ven que la técnica es un medio para conferir expresión al reflejo de la realidad objetiva mediante la conversión recíproca de contenido y forma uno en otra y viceversa, pero que *no es más* que un medio para ello y sólo puede comprenderse en consecuencia a partir de esta conexión, a partir de su dependencia de ésta. Si se determina la técnica de este modo, en la dependencia justa del problema objetivo del contenido y la forma, su carácter necesariamente subjetivo es un elemento necesario de la conexión dialéctica conjunta de la estética.

No es sino al hacer a la técnica independiente, al introducirla con este carácter independiente en el lugar de la forma objetiva, cuando surge el peligro de la subjetivación de los problemas de la estética, y esto desde un punto de vista doble: en primer lugar, la técnica concebida aisladamente se desprende de los problemas objetivos del arte, aparece como instrumento autónomo dirigido libremente por la subjetividad del artista, con cuyo instrumento se puede abordar cualquier material y plasmar con él todo lo que se quiera. La independización de la técnica puede degenerar muy fácilmente en una ideología del virtuosismo subjetivista de la forma, del culto de la "perfección externa de la forma", o sea del esteticismo. En segundo lugar, y en íntima conexión con ello, la exageración de la relevancia de los problemas puramente técnicos de la exposición oculta los problemas más profundos, más difíciles de percibir directamente, de la plasmación artística propiamente dicha. Esta ocultación ha surgido en la ideología burguesa paralelamente con la descomposición y el anquilosamiento de las formas artísticas, paralelamente con la pérdida del sentido para los problemas propios de la plasmación artística. Los grandes estéticos antiguos han puesto siempre los problemas decisivos de la forma en primer término, conservando así la jerarquía justa dentro de la estética. Ya Aristóteles dice que el artista ha de mostrar su fuerza más en la acción

que en los versos. Y resulta muy interesante observar que la antipatía despectiva de Marx y Engels por los "pequeños excrementos ingeniosos". (Engels) de los virtuosos de la forma contemporáneos y vacuos de contenido, de los "maestros huecos de la técnica", iba hasta el punto de que trataran con condescendencia los versos malos del *Sickingen* de Lassalle, porque éste había osado en dicha tragedia el intento —fallido, sin duda, y considerado por aquéllos como tal— de avanzar hasta los verdaderos y profundos problemas de la forma del drama. Este intento lo elogió el propio Marx, quien, como lo muestran sus relaciones con Heine, había penetrado tan profundamente no sólo en los problemas esenciales del arte sino también en los detalles técnicos de la técnica artística, que estaba en condiciones de dar consejos técnicos concretos a Heine para la mejora de sus poesías.

V. La actualidad de la cuestión de la objetividad para nuestra literatura y teoría de la literatura

En la crítica del Programa de Gotha, Marx expuso teóricamente, ya en 1875, los rasgos fundamentales del primer periodo del socialismo. Sobre la base de las experiencias de la dictadura del proletariado y de la construcción del socialismo en la Unión Soviética, Lenin y Stalin han concretado y desarrollado dicha perspectiva teórica de Marx. En su discurso del XVII Congreso del Partido Comunista de la Unión Soviética, Stalin da la siguiente caracterización a propósito de la cuestión esencial aquí para nosotros: "Pero ¿puede decirse que hayamos superado en la economía todos los residuos del capitalismo? No, no puede decirse. Y mucho menos puede decirse que hayamos superado los residuos del capitalismo en la conciencia de los individuos. Y no puede decirse no sólo porque en su evolución la conciencia del individuo permanece atrás de su situación económica, sino también porque sigue subsistiendo un aislamiento capitalista de la Unión Soviética, que se esfuerza por reanimar y apoyar en la economía y la conciencia de los individuos de ésta los residuos del capitalismo, esfuerzos contra los cuales nosotros, los bolcheviques, hemos de tener siempre las armas listas."

La lucha a propósito de la cuestión de la objetividad del arte forma parte de dicha lucha contra los residuos capitalistas en la conciencia de los individuos, es una lucha contra el aislamiento ideológico de la construcción del socialismo por parte del capitalismo en putrefacción del monopolio. Dicho aislamiento es particularmente peligroso en los dominios específicamente ideológicos. Má-

ximo Gorki ha señalado muy justamente en sus conclusiones del pleno de la Asociación de Escritores de la Unión Soviética el rezago de la inteligencia respecto del salto enorme hacia adelante de los trabajadores, y en particular de los campesinos. Dijo: "Que el individuo del siglo XVII, el campesino ruso, ha salido de su estado de miseria, esto es un hecho cierto. Y la parte intelectual de la población, en cambio, no ha salido todavía de su estado de miseria." Este rezago salta particularmente a la vista en el terreno de la literatura . Y esto no es casualidad. La libertad necesaria del movimiento, la libertad necesaria en la elección de los métodos de creación, etc., combinada con el rezago teórico de una parte de los marxistas en las cuestiones especiales de la literatura y el arte produce un desamparo teórico relativo frente a la infiltración de ideologías burguesas. La falta de una teoría y una crítica de la literatura, de fundamentación profundamente marxista y que ilustre de modo concreto y convincente la descomposición del arte burgués, confiere todavía a las corrientes en boga de la literatura y la teoría literaria del imperialismo en putrefacción un margen demasiado amplio. La crítica que en su día pronunció Lenin en la conversación con Clara Zetkin a propósito de esta capitulación frente a las modas del mundo capitalista no ha perdido hoy todavía su actualidad. "¿Por qué adorar lo nuevo como un dios —pregunta Lenin— al que hay que obedecer simplemente porque es 'lo nuevo'? Esto es absurdo y puro absurdo. Por lo demás hay también en juego en ello mucha hipocresía artística convencional y mucho respeto para la moda artística del Occidente. Por supuesto, inconsciente. Somos buenos revolucionarios, pero nos consideramos obligados a demostrar que estamos a la altura de la cultura contemporánea. Tengo por mi parte el valor de mostrarme como bárbaro."

Sin duda, desde que Lenin pronunció estas palabras la situación ha cambiado. Han surgido en el Occidente nuevas modas literarias y, no hay que negarlo, la falta de criticismo frente a ellas ha disminuido algo. Sería con todo una gran exageración afirmar que ha cesado por completo. Sin duda, cuando consideramos esta cuestión —aunque aquí solamente en relación con el problema por nosotros planteado de la objetividad o respectivamente la subjetividad del arte—, tampoco podemos pasar por alto que el desarrollo objetivo de la construcción socialista, de la revolución cultural que abarca a centenares de millones y, en una palabra, el avance victorioso de la construcción socialista ha modificado muchas cosas también en la situación ideológica y literaria. Sin embargo, todas estas modificaciones nada pueden cambiar en el hecho de que toda con-

cepción subjetiva del arte, toda negación o toda falsa interpretación mecanicista de su carácter de reflejo forma parte de los residuos ideológicos del capitalismo. No negamos, pues, que se dan en la práctica y la teoría literarias muchos casos en los que los escritores, con la mejor voluntad y con la convicción más sincera de colaborar en la construcción socialista, acogen tales tendencias, las cultivan y las desarrollan. Pero la mejor voluntad y la convicción más honrada no pueden cambiar la falsedad del método y su falta de propiedad para la expresión de lo nuevo, ni pueden tampoco cambiar nada en el hecho de que el subjetivismo y el mecanicismo no son en modo alguno medios auxiliares, sino obstáculos para la expresión de aquello enormemente nuevo y original que se está produciendo día tras día y hora tras hora en la realidad de la Unión Soviética.

Sin embargo, si combatimos la concepción subjetivista del arte como residuo burgués, nos damos perfecta cuenta, con todo, de que se trata aquí de tendencias muy diversas que no se pueden medir en modo alguno por el mismo rasero. Encontramos formas ideológicas burguesas en instancia de superación que revientan por efecto del nuevo contenido socialista que penetra en ellas, sin que los individuos que se sirven de dichas formas se den cuenta de cuán eclécticamente discrepan en ellos forma y contenido y se obstaculizan mutuamente. Tenemos ejemplos de capitulaciones o por lo menos de concesiones frente a las modas intelectuales del Occidente que producen asimismo un eclecticismo, si es que no llegan inclusive a falsear el nuevo contenido y a rebajarlo a un nivel inferior. Y nos hallamos finalmente también —y éste es un punto muy importante en el que hay que volver a insistir siempre de nuevo— en presencia de ideologías *hostiles,* con diversas variedades del menchevismo, del trotzkismo, etc., que aprovechan esta falta de claridad, esta confusión de nuestra práctica y esta solidez y concreción deficiente de nuestra teoría de la literatura para encontrar en este frente puntos de apoyo ideológicos para sí. Repito que sería erróneo medir todas estas tendencias por el mismo rasero. Las diferencias no han de pasarse por alto; pero esta diferenciación no ha de llevar, con todo, a hacernos olvidar ni por un solo momento que *el idealismo y el subjetivismo son ideologías hostiles* que han de combatirse implacablemente. La diferenciación ha de referirse a las *formas* de la lucha, a la cuestión acerca de si llevamos contra semejantes ideologías una guerra sin cuartel, o si por medio de la lucha ideológica queremos convencer y llevar al buen camino a los que se equivocan de buena fe.

El reconocimiento del crecimiento histórico, de las raíces sociales e inclusive de la necesidad histórica de tendencias falsas nada puede cambiar respecto de la necesidad de su destrucción. Cualquiera que haya leído cuidadosamente nuestro análisis de las tendencias subjetivistas en la estética de la burguesía en decadencia habrá visto que estas tendencias no se han detenido en modo alguno en la frontera de la Unión Soviética. Su penetración en nuestra ideología tampoco puede ser mera consecuencia, por otra parte, del aislamiento capitalista, sino que ha de tener al propio tiempo raíces en los factores objetivos y subjetivos de nuestra propia evolución (sobre todo en los últimos). Estos residuos ideológicos burgueses no liquidados todavía no suelen por lo regular aparecer como tales, con carácter independiente, sino que se presentan mezclados del modo más diverso y complicado con nuevas tendencias evolutivas en gestación. Una de tales tendencias es la simplificación vulgarizante del partidismo marxista-leninista del arte, la transformación de la tendencia que según Engels ha de surgir orgánicamente del reflejo objetivamente artístico de la realidad en una consigna "montada" en la reproducción fotográfica de fenómenos cotidianos. Se trata, pues, de una ideología de la "vulgarización" del objetivismo mecanicista, el cual, en virtud de sus limitaciones, que ya conocemos, ha de convertirse inevitablemente en subjetivismo. De este modo se han originado y subsisten una serie de teorías y de métodos creativos, inadecuados para la comprensión y la reproducción artística de nuestra realidad complicada, nueva y original, que cada día nos brinda algo nuevo y sorprendente. La antipatía nacida en sí misma de un instinto justo contra el carácter burgués de determinadas formas de arte y de sus teorías se convierte muy a menudo, en este terreno, en una lucha contra la forma artística verdadera, contra el reflejo dialéctico de la realidad en toda la riqueza de sus determinaciones por las formas específicas del arte. La antipatía, justificada en sí mismo, contra el formalismo corrompido de *l'art pour l'art* burgués se convierte muy a menudo en una lucha contra lo específico de la plasmación artística en general. Se produce muy a menudo la tendencia de rebajar el arte al nivel de una agitación cotidiana directa.

El desarrollo de la realidad socialista, el descontento creciente de una multitud de millones de individuos despertados a una vida cultural y educados en vista de ella respecto de una literatura que permanece manifiestamente a la zaga de la grandeza de la vida vivida por ellos mismos había de producir necesariamente reveses. Un tal revés es en sí mismo justo y saludable. Es la consecuencia

necesaria de una determinada etapa de la evolución de la construcción socialista. Sin embargo, los residuos ideológicos del capitalismo en nuestra conciencia son causa de que este revés se manifieste a veces en formas falsas, distorsionadas y peligrosas. En lugar de un gran arte, de un arte que refleje y plasme la grandeza de los tiempos de modo objetivo y por consiguiente adecuado, se postula un "arte en general". La exigencia justificada y muy actual en el sentido de estudiar las formas del arte, de elevar las formas artísticas a un nivel cualitativamente superior y de poner en lugar de la monotonía la riqueza y la multiplicidad de las formas, se desfigura y distorsiona por el hecho de que el problema de la forma se subjetiviza y "tecnifica", de que la cuestión de la forma se aísla por parte de muchos teóricos y artistas y se hace independiente, de modo subjetivista y esteticista, de la cuestión del reflejo de la realidad objetiva por el contenido y la forma de la obra de arte. La exigencia justificada en el sentido de que el arte no sea absorbido por completo por la mera agitación cotidiana inmediata, de que plasme en toda su grandeza todos los grandes problemas de la época entera, se convierte en ocasiones en un alejamiento del arte respecto de las cuestiones del día. Sea lo que fuere lo que con tales tendencias se persigue, es lo cierto que se produce en este nuevo esteticismo una deformación de los problemas de la época, análoga a la de la confusión del bienestar de los campesinos koljosianos con la antigua y falsa consigna del: "Enriquecéos" (a saber: vosotros, los *kulaks*), consigna que Stalin ha desenmascarado en su discurso ante el XVII Congreso del Partido.

En ambas tendencias se perciben claramente residuos subjetivistas del desarrollo capitalista, y es indiferente que este subjetivismo se manifieste directamente o en forma de una conversión del objetivismo mecanicista en subjetivismo. Cualquiera se da perfecta cuenta de que, pese a algunas realizaciones muy importantes, nuestra literatura permanece atrás de la grandeza de nuestra época. Basta leer los informes y las actas del congreso de la Unión de los campesinos koljosianos y compararlos con el buen promedio de nuestra literatura: ¿En dónde se encuentra una semejante profusión de figuras interesantes y heroicas, de destinos avasalladores que ilustran con claro resplandor el curso entero del desarrollo hacia el socialismo? Y todo el mundo sabe que nuestra teoría y nuestra crítica literarias no están en condiciones de conducir nuestra literatura a alcanzar la realidad, y no digamos ya de superarla. Una de las razones de esto reside precisamente en la cuestión de la objetividad. Y mientras no sepamos cómo debemos abordar esos proble-

mas, mientras sólo adquiramos habilidad y ciencia en cuestiones secundarias pero pasando inadvertidamente por alto los problemas principales, sólo por azar y espontáneamente, gracias al talento original de algunos escritores importantes, podremos realizar verdaderos pasos hacia adelante.

Hablamos mucho en estos últimos años del problema de la herencia, pero sin llegar a abordar en ello, en general, la cuestión central. Y esta cuestión central es que los grandes escritores de las épocas pasadas, los Shakespeare y los Cervantes, los Balzac y los Tolstoi han reflejado sus respectivas épocas de modo artísticamente adecuado, vivo y completo. La cuestión de la herencia consiste en proporcionar a nuestros escritores una visión viva de los *problemas fundamentales* de esta plasmación adecuada de una época. Porque es *esto* lo que hay que aprender de los grandes escritores de las épocas pasadas, y no cualesquiera exterioridades técnico-formales. Nadie puede ni nadie debe escribir hoy como escribieron en su día Shakespeare y Balzac. De lo que se trata es de descubrir el secreto de su método creador fundamental. Y este secreto es precisamente la objetividad, el reflejo animado y vivo de la época en la conexión animada de sus rasgos más esenciales, la unidad de contenido y forma, la objetividad de la forma en cuanto reflejo más concentrado de las conexiones más generales de la realidad objetiva.

En sus tesis contra el culto del proletariado dice Lenin: "El marxismo consiguió su importancia histórico-mundial como ideología del proletariado por el hecho de que no rechazaba en absoluto las conquistas *más valiosas* de la época burguesa, sino que, por el contrario, se apropiaba y desarrollaba todo lo *valioso* de la evolución del pensamiento y la cultura humana, de más de dos mil años de antigüedad." (Los subrayados son míos. G. L.) Hemos subrayado la palabra pronunciada dos veces por Lenin, porque de ella resulta inequívocamente, primero, que *sólo* hemos de considerar como herencia de la evolución artística anterior lo valioso, y segundo, que según la concepción de Lenin existen y han de existir *criterios objetivos* para decidir *qué* es lo valioso y *por qué* es valioso. Nuestro rezago teórico se pone de manifiesto en el hecho de que apenas hemos planteado esta cuestión y no hemos avanzado todavía un solo paso hacia su solución. Y también este problema es el problema de la objetividad.

Importa no subestimar la importancia práctica de estas cuestiones. No escojo más que dos ejemplos para ilustrarla. Se trata en ambos casos de la confusión en boga de la forma artística con la

técnica, cuyo carácter subjetivista ya hemos señalado. Piénsese primero en la valoración de la literatura burguesa del presente. Nadie negará que los escritores importantes del occidente burgués son "maestros de la técnica". Pero si no vemos al propio tiempo que dicha maestría descansa a menudo en una descomposición muy avanzada o en un anquilosamiento de las formas literarias, nuestra valoración resultará teóricamente falsa y prácticamente peligrosa. Porque el joven escritor soviético, al que por supuesto todavía le falta técnica, se volverá en muchísimos casos con afán de aprender hacia el modelo de dichos maestros, y en la mayoría de los casos sólo podrá aprender de ellos algo que para él carece de valor. Porque en general dicha técnica se enlaza de la manera más íntima con la descomposición de las formas, con el encogimiento y el empobrecimiento del contenido, con la evasión consciente o inconsciente de los escritores occidentales respecto de los grandes problemas de su época, con el repudio subjetivista del reflejo artístico de la realidad, con el aislamiento del escritor capitalista respecto de la vida de la sociedad, etc. Esta técnica, o no podrá el joven literato soviético aplicarla en absoluto o adoptará asimismo con ella elementos de la ideología que la ha engendrado. Es el ser social del escritor el que hace que ni aun entre nosotros éste sea inmune contra dicho peligro; existe la posibilidad para todo escritor de degenerar en un literato desprendido de la vida de la sociedad.

En segundo lugar —y en la conexión más íntima con esta confusión subjetivista de la técnica y la forma—, la sobrevaloración consiguiente de la literatura actual, la falta de contacto con los grandes modelos clásicos puede echar a perder muchos talentos. Con gran acierto destacó Máximo Gorki el salto enorme que había hecho pasar a los campesinos de la Edad Media al socialismo. Pero si reflexionamos sobre esta cuestión como escritores, resulta claro que la fase precapitalista de la evolución había de mantener en vastas masas un talento original, una propensión natural hacia la verdadera narración, hacia la lírica verdadera y esencial en forma de canto. Y si ahora estas masas se elevan bruscamente al ser socialista, si paralelamente con esto se convierten en individuos de la sociedad socialista, se trataría para nosotros de conservar dichas dotes originales y de desarrollarlas deliberadamente en dirección de un gran arte socialista. Pero para ello habría que conservar vivos en dichas masas su talento natural, su propensión natural hacia las verdaderas formas, su materialismo y su dialéctica naturales en la práctica artística, limitándonos a hacerlos conscientes y a desarrollarlos. La orientación esteticista de la atención de tales escritores

que salen de la masa hacia la técnica conduce en primer lugar a cegar su sentido natural de la forma. No es sino haciéndoles comprender claramente en sentido marxista lo que son en su esencia objetiva la narración, el canto, etc., como podemos estimularlos realmente y dirigir su atención hacia las cuestiones verdaderamente importantes y verdaderamente fecundas. Y sólo así podemos producir en ellos una apropiación verdaderamente fecunda de la herencia. Porque el que aborde la lectura de Homero, Shakespeare o inclusive Balzac con la instrucción de adquirir una técnica literaria actualmente útil y directamente aplicable habrá de resultar necesariamente decepcionado, siendo muy fácil que a partir de esta decepción, a partir del sentimiento obvio aunque falso de encontrar más elementos técnicos directamente utilizables entre los escritores modernos, vaya a dar en el pantano de la descomposición imperialista de la forma.

Máximo Gorki habló en sus conclusiones ya mencionadas del rezago de nuestra temática respecto de la realidad. Habló del hecho de que la mujer, el niño y en particular el enemigo de clase, así como las formas cambiantes de la lucha contra éste, se describen en nuestra literatura de modo insuficiente. Y este reproche no se detiene en la temática. Porque ya expusimos detalladamente en análisis anteriores cuán íntimamente se relacionan una con otra la temática y la plasmación formal, en qué íntima relación de efecto recíproco están una respecto de otra. Por una parte, la evasión frente a la riqueza, la variedad, la complicación, la contradicción y la "astucia" de la temática determina que las formas se solidifiquen o decaigan (según podemos verlo con claridad brutal en el occidente capitalista); y por otra parte, el escritor cuya plasmación no posee la comprensibilidad objetiva necesaria ha de recular, en cierto modo por instinto de conservación como escritor, ante la incomprensibilidad de la temática, ha de escoger una temática adecuada a su plasmación, cediendo resignadamente —consciente o inconscientemente— ante la riqueza de la realidad. Solamente el objetivismo revolucionario de la teoría del arte del marxismo-leninismo, la teoría dialéctico-materialista del reflejo de la realidad por el contenido y la forma empiezan por abrirnos la posibilidad de un arte que no permanezca atrás de la gran época, de un arte que esté en condiciones, debido precisamente a la objetividad de su contenido y de su forma, de plasmar en vivacidad animada el gran *proceso* de la transformación del hombre, en lugar de la fotografía árida y esquemática de *resultados* particulares, arrancados ya acabados y sin vida del conjunto.

El socialismo realista se propone como misión fundamental la plasmación del devenir y el desarrollo del hombre nuevo. Y es precisamente por el hecho, y sólo por él, de que plasma este proceso genético con todas sus dificultades y con toda su "astucia" por lo que logra su eficacia activante. Los modelos acabados de poco sirven a los individuos que combaten y luchan. Un auxilio y un estímulo verdaderos se los brinda la vivencia de *cómo* estos héroes ejemplares hayan *llegado* a tales a partir de los campesinos atrasados y de los Besprisorni degenerados que fueron; pero sólo si este proceso se plasma de modo verdaderamente comprensivo, verdaderamente vivo y con todas sus verdaderas determinaciones objetivas importantes, con la justa distribución objetiva de luz y sombra. Sólo reconociendo las leyes de tales desarrollos, sólo descubriendo con justo vigor de abstracción literaria las formas objetivas que reflejan adecuadamente dichos procesos puden los escritores convertirse en verdaderos educadores de las multitudes de millones, en verdaderos "ingnieros del alma". Las formas que descubrirán como reflejo más concentrado y abstracto de nuestra realidad, difieren muy esencialmente de las formas antiguas. Como que la apropiación de la herencia ha de servir precisamente para destacar aquello que nos distingue de los grandes literatos de la evolución de la humanidad anterior. Podemos aprender de ellos el método de su problemática esencial y aplicarlo, convenientemente modificado, a nuestra época. Podemos aprender por ejemplo, que la dialéctica de la fábula es la dialéctica del ser y la conciencia. Pero, en tanto que en el periodo capitalista esta dialéctica ha sido predominantemente la dialéctica del desenmascaramiento, la puesta en evidencia de que la conciencia ha mantenido una autoilusión o un autoengaño sobre el ser, trátase entre nosotros predominantemente del problema opuesto: nuestro desarrollo muestra cuáles posibilidades insospechadas de cualidades intelectuales y morales dormitan en las masas hasta aquí oprimidas y mantenidas alejadas de la cultura, cómo el dominio político de la clase trabajadora bajo la guía de su partido marxista-leninista ha despertado y elevado a alturas imprevistas dichas facultades, mediante la participación activa de las masas en el derrocamiento del capitalismo y la construcción del socialismo. Así, pues, la fábula del realismo socialista expondrá esta dialéctica predominantemente en una nueva forma, en la forma del alcance dialéctico por la conciencia humana del ser social lanzado impetuosamente hacia adelante.

Nuestra época es más grande que cualquier representación subjetiva, que cualquier sentimiento subjetivo a su propósito. He-

mos de superar, pues, ideológicamente todo subjetivismo burgués, para no permanecer creadoramente atrás de tal grandeza. Y la teoría marxista del arte ha de dar, si no quiere permanecer a la zaga del movimiento social, los primeros pasos indicadores del camino en la superación teórica del subjetivismo burgués de cualquier matiz.

MARX Y EL PROBLEMA DE LA DECADENCIA IDEOLÓGICA

[1938]

Les personnes faibles ne peuvent être sincères

LA ROCHEFOUCAULD

MARX contaba trece años al morir Hegel, y catorce al morir Goethe. Los años decisivos de su juventud se sitúan entre las revoluciones de julio y de febrero. La época de su gran actividad política y publicista es el periodo de preparación de la revolución de 1848 y el periodo de la guía ideológica del ala proletaria de la democracia revolucionaria.

Una de las cuestiones centrales críticas de la preparación ideológica de Alemania para la revolución de 1848 es la disputa con la disolución del hegelianismo. Este proceso de disolución marca el fin de la última gran filosofía de la sociedad burguesa.

Al propio tiempo se convierte en un elemento importante del origen del materialismo dialéctico. Pero la extensión de la nueva ciencia del materialismo histórico lleva también aparejada la explicación crítica con el origen y la disolución de la economía clásica, la mayor y más típica ciencia nueva de la sociedad burguesa. Como historiador crítico de la economía clásica, Marx ha descubierto y escrito la historia de esta disolución por vez primera. Su caracterización resumida (1820-1830) se convierte en Marx al propio tiempo en exposición y crítica vasta y concisa de la decadencia ideológica de la burguesía.

Esta decadencia se produce con la toma del poder político por la burguesía y con el hecho de pasar a ocupar el lugar central la lucha de clases entre la burguesía y el proletariado. Esta lucha de clases, dice Marx, "fue el doblar de las campanas por la economía científica burguesa. Ya no se trataba ahora de si tal o cual teorema era o no verdadero, sino de si era útil o perjudicial, cómodo o incómodo para el capital, de si estaba o no permitido por la policía. En el lugar de la investigación desinteresada se introdujo el matonismo pagado y, en lugar del examen científico sin prejuicios, la mala conciencia y la mala intención de la apologética".

Temporalmente precedió a esta crítica no sólo la de los epígonos de Hegel de los años cuarenta, sino ante todo la magna y ex-

tensa crítica de la decadencia política de los partidos burgueses en la revolución de 1848. Los partidos burgueses vendieron en Alemania los grandes intereses ligados al pueblo de la revolución democrático-burguesa a los Hohenzollern y, en Francia, los intereses de la democracia a Bonaparte.

Sigue a esta crítica, inmediatamente después de la derrota de la revolución, la de los reflejos social-científicos de dicha traición. Marx termina su juicio de Guizot con las palabras: *"Les capacités de la bourgeoisie s'en vont"* ("las capacidades de la burguesía se van"), y da, en el *Dieciocho Brumario,* una fundamentación epigramáticamente concentrada de este juicio: "La burguesía tuvo la visión justa de que todas las armas que había forjado contra el feudalismo habían vuelto su punta contra ella, de que todos los medios de cultura que había producido se rebelaban contra su propia civilización, y de que todos los dioses que había creado la habían abandonado."

I

Como puede verse, se da en Marx una crítica extensa y sistemática de la gran virada ideológico-política hacia la apologética, hacia la decadencia del pensamiento burgués conjunto. Es por lo tanto imposible, por supuesto, examinar aquí esta crítica por completo, ni siquiera de modo aproximado y a título de mera enumeración. Para esto se requeriría una historia de la ideología burguesa del siglo XIX a la luz de la investigación marxista. En lo que sigue, pues, sólo destacaremos algunos de los aspectos más importantes, seleccionados deliberadamente desde el punto de vista de la conexión de la literatura con aquellas grandes corrientes sociales, políticas e ideológicas que determinaron la virada en cuestión.

Empezamos con la evasión de la realidad, con la huida al predominio de la ideología "pura" y con la liquidación del materialismo y la dialéctica espontáneos de los representantes del "periodo heroico" en la evolución burguesa. El pensamiento de los apologetas ya no se sigue fecundando en las contradicciones de la evolución social, sino que trata, por el contrario, de adaptarlas, aun forzándolas, a las necesidades económicas y políticas de la burguesía.

Inmediatamente después de la revolución de 1848, Marx y Engels critican un opúsculo de Guizot sobre las diferencias entre las revoluciones inglesa y francesa. Antes de 1848 Guizot era uno de los importantes historiadores franceses que habían puesto científicamente de manifiesto el papel de la lucha de clases en la historia

del advenimiento de la sociedad burguesa. Después de 1848, en cambio, Guizot pretende demostrar a todo precio que el mantenimiento de la monarquía de julio era un imperativo de la razón histórica y que 1848 había constituido un magno error único.

Para demostrar esta tesis reaccionaria, Guizot pone de cabeza la historia franco-inglesa entera y olvida todo lo que había alcanzado con su trabajo durante su larga vida de investigador histórico. En lugar de utilizar como clave de la investigación de las diferencias reales de las revoluciones inglesa y francesa las diferencias del desarrollo agrario inglés y francés, parte, cual de un *a priori* histórico, de la sola justificación histórica de la monarquía de julio. Proyecta sobre la evolución inglesa el predominio de un elemento religioso y conservador, ignorando en esto por completo la realidad histórica, a saber: el carácter burgués de la propiedad inmobiliaria inglesa y el desarrollo particular del materialismo filosófico y de la ilustración ante todo.

Resultan de esto las siguientes consecuencias. Por una parte: "Con la consolidación de la monarquía constitucional termina para el señor Guizot la historia inglesa... Allí donde el señor Guizot no ve más que calma suave y paz idílica, se desarrollan en realidad los conflictos más formidables y las revoluciones más profundas." Y por otra parte, se produce —paralelamente con este descarte de los hechos históricos, de las fuerzas impulsoras reales de la historia— una mistificación: Guizot "se refugia en la frase religiosa, en la intervención armada de Dios. Así, por ejemplo, el espíritu de Dios aparece de repente sobre el ejército e impide que Cromwell se proclame rey, etc." En esta forma y bajo el influjo de la revolución de 1848, uno de los fundadores de la ciencia moderna de la historia se convierte en apologeta mistificante del compromiso de clase entre la burguesía y los residuos del feudalismo.

Esta liquidación de todos los intentos anteriores de los importantes ideólogos burgueses enderezados a comprender intrépidamente y sin preocuparse por el carácter contradictorio descubierto las verdaderas fuerzas impulsoras de la sociedad, esta huida hacia la seudohistoria ideológicamente arreglada, superficialmente concebida y subjetiva y místicamente desfigurada, constituye la tendencia general de la decadencia ideológica. Del mismo modo que en presencia del levantamiento de junio del proletariado parisiense los partidos liberales y democráticos emprendieron la fuga y se cobijaron bajo las alas protectoras de los Hohenzollern, Bonaparte y consortes, así emprenden ahora la fuga los ideólogos burgueses y, antes que mirar cara a cara el hecho de la lucha de clases entre la

burguesía y el proletariado, antes que tratar de comprender desde el punto de vista económico las causas y la naturaleza de esta lucha de clases, prefieren inventar los misticismos más triviales y de peor gusto.

Desde el punto de vista metodológico, este cambio se manifiesta en el hecho —según acabamos de ver en Guizot— de que los teóricos parten cada vez menos de la realidad y ponen en el centro, en lugar de ésta, las discusiones formales y verbales con las doctrinas anteriores.

Por supuesto, la explicación de los acontecimientos juega en toda ciencia un papel importante; también entre los clásicos de la economía y la filosofía revistió gran importancia. Sólo que, para éstos, semejante discusión no constituía más que *una* ocasión entre muchas para acercarse más profunda y vastamente a la realidad misma. No es sino entre los eclécticos de la glorificación de lo existente que la doctrina científica empieza a alejarse de la vida que tiene por misión reflejar; y se aleja de ella tanto más cuanto mayor se hace en el apologeta el afán de adulterar la realidad.

Este aislamiento de la seudociencia ecléctica respecto de la vida de la sociedad va trocando en grado creciente los enunciados de la ciencia en meras frases. Se trata de la misma fraseología, en la relación con el pasado y el presente, que Marx criticara satíricamente en los "radicales" franceses de la revolución de 1848. En los grandes años de 1789 a 1793, la relación de los revolucionarios con la Antigüedad, y aun con la indumentaria antigua, constituía un elemento propulsor de la revolución. Pero al ataviarse la "montaña" de 1848 con las palabras y los gestos de 1793, esto no era más que una mascarada caricaturesca: las palabras y los gestos estaban en brusca oposición con los hechos reales.

Del cambio en la ciencia, sólo entresacaremos dos ejemplos, uno económico y otro científico.

Marx da de James Mill, con quien este desarrollo empieza —pese a que éste tuviera todavía en él algunos elementos del verdadero investigador—, la siguiente caracterización: "Su materia prima ya no es la realidad, sino la nueva forma teórica, en la que el maestro la ha sublimado. En parte la discrepancia teórica de los adversarios de la nueva teoría y en parte la relación a menudo paradójica de esta teoría con la realidad le aguijonean a tratar de rebatir a los primeros y de negar por medio de explicaciones lo segundo... Mill se esfuerza por un lado por presentar la producción burguesa como forma absoluta de la producción, y trata por consiguiente de demostrar que sus contradicciones sólo son apa-

rentes. Y por el otro lado trata de exponer la teoría ricardiana como la forma teórica absoluta de este tipo de producción y de eliminar con demostraciones las contradicciones teóricas que en parte alegan otros y en parte se le imponen a él mismo... Se trata sencillamente del intento de exponer como ente lo que no es. Y es en esta forma directa Mill trata de resolver el problema. De modo que no es posible aquí una solución, sino solamente una forma específica de eliminación de la dificultad por medio del razonamiento, o sea, pues, un escolasticismo."

Toda vez que en la disolución del hegelianismo en Alemania se ha tratado de un proceso cuyas raíces sociales —pese a la diversidad del desarrollo social y político de Alemania e Inglaterra— eran afines en última instancia a las de la disolución de la escuela de Ricardo, los hechos y su enjuiciamiento por parte de Marx habían de presentar cierta semejanza metodológica. En ocasión de la crítica de Bruno Bauer, Marx resume esta crítica de la concepción filosófica e histórica de los jóvenes hegelianos radicales como sigue: "La expresión abstracta y encielada en que se deforma en Hegel una verdadera colisión es, para esta cabeza 'crítica', la verdadera colisión... La frase filosófica de la verdadera cuestión es, para él, la verdadera cuestión misma." Este método general de la virada apologética en el pensamiento burgués se muestra de la manera más clara cuando se lo enfrenta a la contradicción del progreso de la sociedad. El carácter contradictorio del progreso es un problema general del desarrollo de la sociedad de clases.

Marx define este problema y la necesidad de su solución unilateral por el pensamiento burgués desde dos puntos de vista opuestos de la siguiente manera: "Los individuos universalmente desarrollados cuyas relaciones sociales están sometidas también, en cuanto sus relaciones comunes propias, a su mismo control común, no son en modo alguno producto de la naturaleza, sino de la historia. El grado y la universalidad de las fortunas en las que esta individualidad se hace posible presupone precisamente la producción sobre la base de los valores de cambio, que es la que, juntamente con la generalidad de la alienación del individuo respecto de sí mismo y de los demás, empieza también por producir la generalidad y universalidad de sus relaciones y facultades. En etapas anteriores del desarrollo, el individuo particular aparece como más pleno, precisamente porque no ha puesto de relieve todavía la plenitud de sus relaciones, enfrentándoselas como poderes y condiciones sociales independientes de ésta. Por muy ridículo que sea añorar aquella plenitud originaria, no lo es menos, con todo, la

creencia en el sentido de haber de detenerse en aquel vaciado total. El punto de vista burgués no ha logrado nunca salir de la oposición contra aquel punto de vista romántico, y de aquí que, en cuanto oposición justificada, éste haya de acompañarle hasta que le llegue su hora."

Marx demuestra aquí la oposición necesaria de la defensa burguesa del progreso y la crítica romántica del capitalismo. En el último apogeo de la economía burguesa, esta oposición se encarna en Ricardo y Sismondi, los economistas más importantes. Con la virada hacia la apologética, la línea de Ricardo se desfigura y rebaja en una apologética directa y vulgar del capitalismo. A partir de la crítica romántica del capitalismo se desarrolla una apologética complicada y pretenciosa, pero no menos mentirosa y ecléctica de la sociedad burguesa: su apologética indirecta, su defensa a partir de sus "lados malos".

El punto de partida metodológico de la primera apologética trivial y directa del capitalismo lo volvemos a encontrar en James Mill. Marx caracteriza este método como sigue: "Allí donde la relación económica —o sea, pues, también las categorías que la expresan— comporta oposiciones y es contradicción y precisamente la unidad de contradicciones, aquél [James Mill, G. L.] destaca el aspecto de la unidad de las oposiciones y niega éstas. Convierte la unidad de oposiciones en identidad directa de estas oposiciones."

Con esto, Mill habría abierto las puertas a la apologética más trivial de la economía vulgar. A partir de su actividad investigadora, en parte seria todavía, conduce un rápido camino hacia abajo a la glorificación insensata de la "armonía" del capitalismo, a los Say, los Bastiat y los Roscher. Cada vez más se restringe la economía a una mera reproducción de los fenómenos de la superficie. El proceso espontáneo de la decadencia científica trabaja mano a mano con la consciente apologética venal de la economía capitalista.

"La economía vulgar —dice Marx— se considera a sí misma como tanto más sencilla, natural y desinteresada, como tanto más alejada de toda sutileza teórica, cuanto más nada hace, en realidad, sino traducir las representaciones ordinarias en un lenguaje doctrinario. De ahí que cuanto en forma más enajenada conciba las formaciones de la producción capitalista, tanto más se aproxime al elemento de la representación ordinaria y tanto más nade, por consiguiente, en su elemento natural. Además, esto presta servicios muy útiles a la apologética."

Ésta es la línea de la apologética sencilla y directa, la línea

ideológica de la desviación de la ideología burguesa hacia un liberalismo cobarde y dispuesto a compromisos.

Es más complicada, y más peligrosa hoy para nosotros, la otra posición unilateral extrema respecto del progreso social, ya que, a partir de la formulación vulgarizada decadente que el anticapitalismo romántico adoptó ya muy tempranamente, en Malthus, ha surgido en el curso del proceso de putrefacción del capitalismo la bárbara demagogia social del fascismo.

Malthus busca una apologética del capitalismo a partir de las disonancias de este sistema económico. De ahí que resulte instructivo comparar su concepción con las de Ricardo y Sismondi, para percibir claramente el contraste de esta forma de la apologética con las de los dos últimos clásicos de la economía política.

Ricardo quiere la producción por la producción misma. Esto significa, según la formulación de Marx, "el desarrollo de las fuerzas productivas humanas, o sea el *desarrollo de la riqueza de la naturaleza humana como fin en sí*". De ahí que Ricardo adopte siempre posición, intrépida y honradamente, contra la clase que bajo cualquier aspecto obstaculiza dicho progreso, o sea pues también, cuando se presenta el caso, contra la burguesía. Y si con franqueza cínica equipara en la sociedad capitalista al proletariado con la maquinaria, los animales de carga o las mercancías, este cinismo radica en la cosa misma. Puede hacerlo, dice Marx, "porque en la producción capitalista no son efectivamente más que mercancías. Esto es estoico, objetivo y científico. En la medida en que puede hacerlo sin pecar contra su ciencia, Ricardo es siempre filantrópico, como también lo fue en la práctica".

La defensa de la sociedad capitalista por parte de Malthus sigue una trayectoria totalmente opuesta. Marx resume sus puntos de vista principales de esta manera; "Malthus propugna también el desarrollo más libre posible de la producción capitalista, en la medida en que solamente la miseria de sus soportes principales, de las clases trabajadoras, es condición de dicho desarrollo, pero éste ha de adaptarse al propio tiempo a las 'necesidades de consumo' de la aristocracia y sus sucursales en el Estado y la Iglesia, debiendo servir además como base material de las pretensiones anticuadas de los representantes de los intereses heredados del feudalismo y de la monarquía absoluta. Malthus quiere la producción burguesa en la medida en que no es revolucionaria ni constituye un elemento histórico, sino que crea simplemente una base material más amplia y cómoda para la "vieja" sociedad.

Malthus se relaciona también con la crítica romántica del capi-

talismo al subrayar sus disonancias. Es lo que hizo Sismondi frente a Ricardo; puso de relieve los derechos de los individuos particulares, que resultaban anulados material y moralmente por el desarrollo capitalista. Por muy unilateral y en un amplio sentido histórico injusto que fuera este parecer y por mucho que Sismondi se viera obligado a refugiarse ideológicamente en el pasado, le corresponde con todo el mérito de haber descubierto que "la producción capitalista se contradice... *Juzga* las contradiciones de la producción burguesa de modo contundente, pero no las *comprende,* y tampoco comprende, en consecuencia, el proceso de su disolución".

Sin perjuicio de su crítica aguda de estos puntos de vista románticos de Sismondi, Marx constata, con todo, que nos hallamos aquí en presencia de un presentimiento de las contradicciones del capitalismo, en presencia de un presentimiento del carácter solamente histórico-transitorio de la sociedad capitalista. Así, pues, la crítica romántica del capitalismo por Sismondi, el descubrimiento de sus contradicciones y disonancias necesarias, constituye el mérito importante de un pensador intrépido y honrado.

Son totalmente opuestos, en cambio, el contenido y la orientación de la exposición de las disonancias del capitalismo en Malthus. Marx dice a su propósito: "Malthus no tiene interés en disimular las contradicciones de la producción burguesa; las pone de manifiesto, antes bien, para demostrar como necesaria por una parte la miseria de las clases trabajadoras... y para demostrar por otra parte a los capitalistas que un clero esclesiástico y estatal bien cebado es indispensable para proporcionarles una demanda adecuada."

De este modo, la decadencia de la crítica romántica del capitalismo aparece ya muy tempranamente en Malthus, en sus manifestaciones más repugnantes y vulgares, como expresión de la ideología de la parte reaccionaria de la burguesía inglesa en las más violentas luchas de clases a principios del siglo XIX. Malthus es así un precursor de la depravación extrema de la ideología burguesa, que sólo había de llegar al pleno dominio más adelante, bajo la influencia de los acontecimientos internacionales de 1848.

Esta crisis rebajó a uno de los representantes más dotados y brillantes del anticapitalismo romántico, Thomas Carlyle, al grado de estropeado decadente y apologeta mentiroso del capitalismo. Antes de esta crítica, Carlyle había sido un crítico valiente, profundo e ingenioso de los horrores de la civilización capitalista. De modo análogo a como en el siglo XVIII el francés Linguet y en el

siglo XIX, partiendo de puntos de vista de clase e ideológicos distintos, Balzac y Fourier habían puesto intrépidamente al descubierto las contradicciones del capitalismo, así conducía también Carlyle en sus obras anteriores a 1848 una campaña infatigable de desenmascaramiento del capitalismo imperante, contra los glorificadores ideológicos de su carácter progresista indudable y contra la teoría mentirosa de que este progreso servía los intereses del pueblo trabajador. Las borrascas de la revolución de 1848 llevaron en Carlyle, como dijeron Marx y Engels, a la "decadencia del genio literario, a consecuencia de las luchas históricas agudizadas".

En los acontecimientos de 1848, Carlyle no ve la debilidad, la discrepancia y la cobardía de la democracia burguesa en la defensa de los grandes intereses históricos del pueblo trabajador, sino meramente caos, delirio y el fin del mundo. La bancarrota de la democracia burguesa en 1848, provocada en realidad por su traición del pueblo, la juzga Carlyle como bancarrota de la democracia en general. Pide "orden" en lugar del "caos", es decir: se sitúa del lado de los bandidos reaccionarios que reprimieron en 1848 la revolución. Considera el dominio, en la sociedad, de los "nobles" y la estructura jerárquica correspondiente de ésta como "ley natural eterna".

Pero, ¿quiénes son estos "nobles"? Son los "jefes" de la industria. La crítica del capitalismo por parte de Carlyle adolecía, inclusive en su periodo de lucha —lo mismo que la crítica del capital por parte de Sismondi; de otra clase, sin duda, pero asimismo romántica—, del defecto de buscar la salvación de la barbarie de la civilización no en dirección del futuro, sino del pasado.

Y cuando como consecuencia ideológica del pánico que le produjo la revolución el "héroe" anterior se convirtió en "jefe de industria", su anticapitalismo romántico se transformó en una apologética aburguesada del sistema capitalista.

El contenido de ésta corresponde ya a la vileza mentirosa de los vulgares burguesotes asustados, y lo único que la distingue todavía es el brillo del lenguaje y de sus paradojas formalistas, pero que en adelante es ya puramente externo. Aunque ni siquiera esta distinción le favorece. Porque precisamente debido al brillo "genial" adquiere dicho espíritu burgués una fuerza demagógica de tentación mentirosa. "Así, pues, la nueva era —dice Marx—, en la que domina el genio, se distingue sobre todo de la vieja por el hecho de que el látigo se imagina ser genial." Carlyle, anteriormente honrado y muy dotado, desciende al nivel intelectual y moral de un Malthus cualquiera.

La filosofía de la defensa del progreso burgués pereció en Inglaterra, sin gloria alguna, ya anteriormente. (En Alemania caracteriza esta etapa del desarrollo la disolución de la filosofía hegeliana.) En Hobbes y Locke, en Helvetius y Holbach ha hallado la filosofía burguesa del progreso sus representantes brillantes y valientes. Sin duda, éstos sistematizaron también filosóficamente las ilusiones relativas al progreso; sin embargo, toda vez que estas ilusiones han sido necesarias desde el punto de vista de la historia universal, su formulación filosófica podía y había de llevar al descubrimiento, en forma profunda e ingeniosa, de elementos importantes de la evolución histórica real. La defensa del progreso histórico-universal por el capitalismo es en ellos, en su escuela al propio tiempo e inseparablemente de esta defensa, un desenmascaramiento intrépido de todas las contradicciones y monstruosidades de la sociedad burguesa que se les han hecho visibles.

La decadencia vergonzosa de esta grande y gloriosa línea filosófica de desarrollo la representa el teórico del utilitarismo, Jeremias Bentham. Sin embargo, en tanto que el anticapitalismo romántico degeneraba en una demagogia coloreada y mentirosa, la decadencia de la filosofía del progreso, en cambio, es mucho más aparente, a saber: como aburguesamiento trivial declarado. Marx caracteriza esta decadencia subrayando precisamente la conexión con los precursores gloriosos de Bentham: "Sólo presentaba sin ingenio lo que Helvetius y otros franceses del siglo XVIII habían dicho ingeniosamente... Con la sequedad más ingenua supone que el burgués moderno, especialmente el burgués inglés, sea el hombre normal. Lo que beneficia a este tipo raro de hombre normal y a su mundo, esto es beneficioso en sí y por sí. Con este criterio juzga luego el pasado, el presente y el futuro. La religión cristiana, por ejemplo, es 'útil', porque prohibe desde el punto de vista religioso las mismas fechorías que condena jurídicamente el código penal. (Recuerde el lector la audacia atea de los filósofos de Hobbes hasta Helvetius. G. L.)... Si tuviese el valor de mi amigo H. Heine, llamaría al señor Jeremias un genio de la necesidad burguesa." Bentham encarna, pues, el burgués capitalista, y aun en su cruda sobriedad burguesa, sin aureola romántica alguna. Sin embargo, a partir de los análisis precedentes, el lector se habrá ya percatado de que el núcleo social del punto decorativo anticapitalista romántico es asimismo el burgués cobarde y fofo de la sociedad capitalista. Esta unidad interior más profunda ha de ponerse especialmente de relieve, porque aquí halla el método marxista del desenmascaramiento de la decadencia ideológica expresión clara: detrás

de la fachada pomposa de las grandes frases que suenan como profundas y aun como "revolucionarias", vuelve a aparecer siempre, a continuación del desenmarcaramiento marxista, la facha, asustada y brutal a la vez, del burgués capitalista. La manifestación científica de este burguesismo capitalista es el eclecticismo, la elevación a "método" científico del "por una parte"–"por otra parte", la negación de las contradicciones de la vida o, lo que viene a ser lo mismo, la contraposición superficial, inmediata, rígida e incomprendida de determinaciones contradictorias. Cuanto más ataviado este eclecticismo se presenta, tanto más hueco suele ser. Cuanto más se enmascara de "crítico" y "revolucionario", un peligro ideológico tanto mayor representa para las masas trabajadoras que se rebelan de modo poco claro todavía.

En la gran época de crisis de la ideología burguesa, Marx ha criticado penetrante y aniquiladoramente esta virada en todos los terrenos, en el de la historia, de la economía, de la sociología y de la filosofía. A la decadencia ulterior, más avanzada todavía, Marx y Engels sólo excepcionalmente le han dedicado un análisis extenso. (Anti-Dühring). En genral sólo hablan en forma sumaria y despectiva —con razón— de las sopas eclécticas para pordioseros que se preparan en la cocina de la idiotización ideológica de las masas. Los oportunistas ultra-sabios y los adversarios del materialismo dialéctico se han rebelado contra esta condena sumaria y han reprochado a Engels un desconocimiento del nuevo desarrollo de la ciencia, por no haber criticado a Riehl o Cohen por ejemplo. Hoy se escuchan en ocasiones reproches por el estilo en relación con Nietzsche o Bergson, Husserl o Heidegger. Son tan poco fundados como los que hace treinta años Lenin rebatió con ironía brillante en el "Empiriocriticismo".

Si el lector reflexivo repasa la crítica marxista de la ideología decadente, encontrará sin dificultad alguna, en la mezcla ecléctica de inmediatez y escolasticismo comprobada en Mill, la clave para la verdadera comprensión de muchos pensadores modernos mal reputados por profundos.

II

El hecho de que la decadencia ideológica no plantee nuevo problema alguno de principio constituye una necesidad social. Sus cuestiones básicas son, lo mismo que las del periodo clásico de la ideología burguesa, respuesta a los problemas que plantea el desarrollo del capitalismo. La diferencia consiste "simplemente"

en que los ideólogos anteriores han dado una respuesta honrada y sincera, aunque incompleta y contradictoria, en tanto que la decadencia elude cobardemente proclamar lo que es, y disfraza esta evasión ya sea de "carácter científico objetivo" o de curiosidad romántica. En uno y otro caso es anticrítica, se atasca en la superficie de los fenómenos, en la inmediatez, y ensambla fragmentos contradictorios de ideas eclécticamente conexos. Lenin ha demostrado brillantemente en el "Empiriocriticismo" que Mach, Avenarius y otros sólo repiten cobardemente, sinuosamente y con reservas eclécticas lo que el reaccionario idealista del viejo periodo, Berkeley, proclamó abiertamente.

Los dos periodos, pues, de la ideología burguesa tienen objetivamente a la base los problemas centrales del desarrollo del capitalismo. Ya vimos en las consideraciones precedentes que los problemas del carácter contradictorio del progreso habían sido trivializados eclécticamente y separados violentamente unos de otros por los ideólogos de la decadencia. Nos encaramos ahora a otro complejo decisivo de problemas de la sociedad capitalista: a la división social del trabajo.

La división social del trabajo es mucho más antigua que la sociedad capitalista, pero, debido al dominio cada vez más fuerte de la relación de mercancía, sus consecuencias adquieren una extensión y una profundidad que se convierte en cualitativa. El hecho fundamental de la división social de trabajo es la separación de la ciudad y el campo. Esta división es, según Marx, "la expresión más cruda de la subsunción del individuo en la división del trabajo, en una determinada actividad que le es impuesta, una subsunción que convierte al uno en *animal de mentalidad limitada de ciudad* y al otro en *animal de mentalidad limitada de campo,* renovando diariamente la oposición de los intereses de ambos" (El subrayado es mío. G. L.).

El otro hecho igualmente fundamental de la división social del trabajo, el del trabajo físico y el trabajo intelectual, ahonda a su vez ininterrumpidamente, sobre todo en el desarrollo capitalista, la oposición en cuestión. El desarrollo del capitalismo diversifica además el trabajo intelectual en distintos dominios separados, que adquieren intereses particulares materiales y morales antagónicos y forman, en consecuencia, una clase especial de los especialistas. (Piense el lector en la psicología particular de los juristas, los técnicos, etc.).

Lo peculiar del desarrollo capitalista consiste —esto lo señaló ante todo Engels en el *Anti-Dühring*— en que en él también las

clases dominantes están sujetas a la división del trabajo. Mientras las formas más primitivas de explotación, especialmente las de la economía de la esclavitud greco-romana, crearon una clase dominante que no estaba esencialmente sometida a la división del trabajo, en el capitalismo, en cambio, ésta se extiende también, como Engels lo muestra ingeniosa y convincentemente, a los miembros de las clases dominantes cuya especialidad consiste en no hacer nada.

Así, pues, la división capitalista del trabajo se somete no sólo todos los dominios de la actividad material e intelectual, sino que penetra profundamente en el alma del individuo y provoca en ella importantes deformaciones que se manifiestan luego en formas diversas en las distintas modalidades ideológicas de expresión. La sumisión pasiva a estos efectos de la división del trabajo, la aceptación *sin oposición* de estas deformaciones psíquicas y morales y, lo que es más, su ahondamiento y adorno por el pensamiento y la poesía decadentes, todo esto constituye uno de los rasgos más importantes del periodo de la decadencia.

Sin embargo, no se puede plantear esta cuestión superficialmente. Desde un punto de vista superficial, se llega en el periodo de la decadencia a un lamento romántico ininterrumpido acerca de la especialización: se destaca reiteradamente una glorificación romántico-decorativa de las grandes figuras de épocas pretéritas, cuya vida y actividad ostentaba todavía un vasto universalismo, y se critican asimismo los inconvenientes de la especialización demasiado estricta. La nota dominante de todas estas glorificaciones y lamentos es la de que la especialización cada vez más angosta constituye el "destino" de nuestra época, un destino al que nadie puede sustraerse.

En favor de esta concepción se aduce las más de las veces el argumento en el sentido de que la extensión de la ciencia moderna ha adquirido una magnitud tal, que ya no permite a la capacidad de trabajo del individuo dominar enciclopédicamente el dominio entero del saber humano, o por lo menos grandes extensiones del mismo, sin perder el nivel científico y convertirse en aficionado. Y efectivamente, si contemplamos aquellas "vastas síntesis" que nos ha regalado sobre todo la posguerra, los Spengler, Leopold Ziegler, Keyserling, etc., dicho argumento parece confirmarse. Se trata, en efecto, de puros aficionados que construyen sus castillos de naipes "sintéticos" sobre la base de conclusiones de analogía vacías.

Sin embargo, por muy tentadora que suene esta argumentación

en el primer momento, no por ello es más cierta. El hecho de que la ciencia moderna de la sociedad burguesa no haya salido de una especialización limitadora del espíritu es cierto, sólo que las razones de esto han de buscarse en otro sitio muy distinto. No se encuentran en el volumen extensivo del saber humano, sino en la forma de desarrollo, en la dirección del desarrollo de las ciencias modernas de la sociedad. En éstas ha producido la decadencia de la ideología burguesa un cambio tal, que ya no pueden engranar unas con otras, y que el estudio de una de ellas ya no favorece la comprensión más profunda de la otra.

Puede observarse esto muy claramente a la luz del ejemplo de un erudito de nuestra época, quien, pese a ser un científico muy meticuloso, poseía con todo un saber vasto y polifacético, pero sin llegar nunca, de todos modos, a elevarse por encima del nivel de la especialización estricta. Me refiero a Max Weber. Weber era economista, sociólogo, historiador, filósofo y político. En todos estos dominios poseía un vasto saber que se extendía mucho más allá del promedio, y era versado además en todos los dominios del arte y de su historia. Y sin embargo, no se da en él ni la sombra de un verdadero universalismo.

¿Por qué? Hay que echar para ello una ojeada a la manera como estaban constituidas las ciencias con cuyo auxilio Weber perseguía un conocimiento general de la historia social. Primero: la nueva ciencia de la época de la decadencia, la sociología como ciencia autónoma, surge del hecho que los ideólogos burgueses quieren conocer las leyes y la historia del desarrollo social *separadas de la economía*. La tendencia objetivamente apologética de este desarrollo es manifiesta. Después del advenimiento de la economía marxista habría sido imposible ignorar la lucha de clases como hecho fundamental del desarrollo social, si se hubieran estudiado las conexiones sociales sobre la base de la economía. Para eludir esta necesidad surgió la sociología como ciencia independiente, y cuanto más ha extendido ésta su método particular, tanto más formalista se ha hecho y tanto más ha puesto en el lugar de la investigación de conexiones causales reales análisis formalistas y conclusiones de analogía vacías.

Paralelamente con este desarrollo se produce la evasión de la economía, del análisis del proceso conjunto de producción y reproducción a los fenómenos superficiales aislados de la circulación. La "teoría de las utilidades marginales" del periodo imperialista marca el punto culminante de este vaciado abstractivo y formalista de la economía. Mientras en el periodo clásico imperaba la ten-

dencia de comprender la conexión de los problemas sociales con los económicos, el periodo de la decandencia crea entre ellos una barrera artificial, seudocientífica y seudometódica; crea una separación artificial que sólo existe en la imaginación. Corresponde a este desarrollo el de la ciencia de la historia. Del mismo modo que anteriormente a la época de la decadencia la economía y la sociología sólo podían separarse en las investigaciones concretas a *posteriori* y sólo metodológicamente, así se enlazaba también profunda e íntimamente la historia con el desarrollo de la producción, con el progreso interno de las formaciones sociales. En la época de la decadencia, en cambio, también aquí se rompe artificialmente el enlace, al servicio objetivo de la apología. Lo mismo que en la sociología había de producirse una "ciencia de la ley" sin contenido económico e histórico, así había de limitarse también la historia a la exposición del "carácter único" del curso, sin tener en cuenta las leyes de la vida social.

Es obvio que, sobre esta base ideológica y metodológica, la labor del economista, del sociólogo y del historiador ya nada tienen que ver una con otra, ni pueden prestarse una a otra auxilio o estímulo alguno. Así, pues, si Max Weber realizó una reunión del sociólogo, el economista y el historiador, pero juntando —sin espíritu crítico— esta sociología con esta economía y esta historiografía, era inevitable que la separación de estas ciencias en el sentido de la división del trabajo subsistiera también en su mente. Por el solo hecho de que un mismo individuo las dominaba, no podían, con todo, engranar dialécticamente una en otra, ni podían llevar al conocimiento de las verdaderas conexiones del desarrollo social.

Parecerá tal vez sorprendente que un individuo de formación tan polifacética como Max Weber se comportara frente a las ciencias tan sin sentido crítico y que las aceptara sencillamente tal como las ofrecía directamente el desarrollo de la época de la decadencia. Esta tendencia anticrítica se refuerza todavía en Weber por el hecho de que era también filósofo. En cuanto filósofo y en cuanto partidario del neokantianismo, ha aprendido precisamente a sancionar esta separación y particularización metodológica filosóficamente; mediante la filosofía se hizo "más profunda" en él la convicción de que nos hallamos aquí en presencia de una "estructura eterna" del intelecto humano.

Pero la filosofía neokantiana le enseñó además a Weber otra cosa, a saber: la falta de conexión fundamental entre el pensamiento y la acción, entre la teoría y la práctica. Por un lado enseña la teoría un relativismo completo: la igualdad formal de todos los

fenómenos, la equivalencia interna de todos los poderes históricos. La doctrina weberiana de la ciencia postula, de modo consecuente en el sentido del neokantianismo, una abstención de juicio teórica absoluta frente a las decisiones de la sociedad y la historia.

En correspondencia con esto, la acción ética surge en él de una decisión mística de la "voluntad libre", y no tiene nada que ver con el conocimiento de los hechos. Weber expresa esta idea, esta mezcla ecléctica de un relativismo extremo en el conocimiento y una mística acabada en la acción, de la siguiente manera: "Aquí [o sea en la decisión de cara a la acción, G. L.] luchan también diversos dioses unos con otros, y aun para siempre. Es lo mismo que en el mundo antiguo no desencantado todavía de sus dioses y demonios, sólo que en otro sentido: lo mismo que el griego ofrecía un sacrificio ora a Afrodita y luego a Apolo y cada uno ante todo a los dioses de su ciudad, así sigue siendo, aunque en en forma desencantada y despojada de la plástica mítica pero interiormente verdadera de aquella actitud, hoy todavía. Y por sobre estos dioses y su lucha campea el destino, pero no ciertamente 'ciencia' alguna."

Es obvio que con estos puntos de vista Max Weber no podía realizar en un solo individuo universalismo verdadero alguno, sino a lo sumo una unión personal de un grupo de especialistas de visión limitada. Y el carácter apologético de evasión de este permanecer atascado un ideólogo por lo demás altamente inteligente, trabajador serio y subjetivamente honrado en la estrechez intelectual de la división científica del trabajo del capitalismo decadente se deja adivinar fácilmente desde el punto de vista social leyendo lo poco que ha escrito sobre el socialismo. En una conferencia "rebate" Max Weber la economía socialista alegando que "el derecho al producto entero del trabajo" es una utopía irrealizable. De modo que este erudito, que se habría muerto de vergüenza si se hubiera deslizado en alguno de sus trabajos un error de fecha en la historia de la antigüedad china, no conocía, por lo visto, la refutación de esta teoría lassalliana por Marx. Desciende aquí al nivel de los contradictores profesionales de Marx, al nivel de los burgueses asustados ante la "nivelación" del socialismo.

Aquí puede percibirse ya claramente de qué modo la división capitalista del trabajo penetra en el alma del individuo y la deforma, de qué modo hace en última instancia de un individuo, muy superior por lo demás tanto intelectual como moralmente al promedio, un burgués de visión limitada. Este dominio de la conciencia individual por la división capitalista del trabajo, esta fija-

ción de la independencia aparente de los elementos de la superficie de la vida capitalista, esta separación mental de la teoría y la práctica separa también en los individuos que capitulan sin resistencia frente a la vida capitalista el intelecto de la vida afectiva.

Aquí se refleja en el individuo el hecho de que, en la sociedad capitalista, las actividades profesionales especializadas de los individuos se hacen aparentemente independientes del proceso conjunto. Sólo que mientras el marxismo comprende aquí la contradicción viva como "consecuencia de la producción social y la apropiación privada", la oposición aparente de la superficie es fijada por la ciencia del periodo de la decadencia como "destino eterno" de los individuos.

Así, pues, al burgués normal su profesión se le presenta de tal modo que él no es más que una ruedecita insignificante en una maquinaria enorme, de cuyo movimiento conjunto él no tiene la menor idea. Y si se niega ahora —anarquísticamente— esta conexión, esta sociabilidad necesaria en la actividad del individuo, subsiste con todo la separación, sólo que con una fundamentación altisonante negativa y seudofilosófica. La sociedad se presenta en ambos casos como un poder mítico incomprensible, cuya objetividad fatalista y desprovista de toda humanidad se enfrenta amenadora e incomprendida al individuo.

Este vaciado de la actividad social acarrea para el individuo la consecuencia ideológica necesaria de que su vida privada tiene lugar —en apariencia— fuera de esta sociedad mitificada. *My house is my castle* ("mi casa es mi castillo"): ésta es la forma de vida de todo burgués capitalista. Y el individuo insignificante, servil y ambicioso en su trabajo profesional, deja que todos sus instintos reprimidos y pervertidos de poder se les ahoguen en su propia casa.

Sin embargo, la conexión objetiva de los fenómenos sociales no se deja eliminar por reflejo distorsionado alguno, por muy obstinadamente que se halle fijado ideológicamente. También en este círculo exiguo e ideológicamente aislado de la vida privada vuelve la sociabilidad por sus fueros. El amor, el matrimonio y la familia son categorías sociales, "formas de existencia" y "determinaciones existenciales" de la vida humana.

El reflejo desfigurado en el alma del burgués vuelve ahora a reproducir aquí la falsa oposición de objetividad inanimada y subjetividad vaciada. Por un lado estas formas se desarrollan nuevamente en un "destino" fetichizado y mistificado, y por el otro la vida afectiva del burgués, privada de patria e incapaz de traducirse en acciones, se refugia en mayor grado todavía en una "pura inte-

rioridad". Vuelve a ser en última instancia indiferente, una vez más, que la oposición real que aquí se produce se vea negada apologéticamente y que se adorne el matrimonio de conveniencia del burgués con el brillo hipócrita de un amor individual mendaz, o que la rebelión romántica vea en toda realización de los sentimientos humanos un recipiente muerto, un principio letal, el "destino" de la desilusión necesaria, y exhorte al refugio en el aislamiento total. En ambos casos se reproducen en forma burguesa, desfiguradas e incomprendidas y unilateralmente limitadas, las contradicciones de la vida capitalista.

Recuérdese que, en el análisis de la subordinación del individuo a la división capitalista del trabajo, Marx subraya precisamente el carácter limitado y animal de esta subordinación. Y este elemento limitado-animal se repite en todo individuo que no se rebela concreta y realmente contra estos poderes sociales. Ideológicamente, esta limitación intelectual halla expresión en la oposición de moda de la ideología de las últimas décadas, en la oposición entre racionalismo e irracionalismo. La insuperabilidad de esta oposición en el pensamiento burgués proviene precisamente del hecho de que éste tenga raíces tan profundas en la vida conforme a la división del trabajo del individuo capitalista.

Los ideólogos actuales adornan este irracionalismo con los colores más tentadores de una "profundidad primigenia". En realidad corre aquí una línea ininterrumpida de la vida que va de la superstición limitada del campesino, pasando por los juegos de bolos y de *skat* del burgués, hasta las "absurdas sutilezas" de la vida psíquica, de cuya falta de patria en la vida Niels Lyhne se lamenta. El racionalismo es una capitulación sin lucha y vergonzosa ante las necesidades objetivas de la sociedad capitalista. Y el irracionalismo constituye una protesta igualmente impotente, igualmente vergonzosa e igualmente vacía y sin sentido contra la misma.

El irracionalismo como ideología fija ahora este vaciado del alma humana de todo contenido social y lo enfrenta de modo rígido y exclusivo al vaciado igualmente mistificado del mundo del intelecto. El irracionalismo se convierte así no sólo en expresión filosófica sino al propio tiempo en fomento de la falta creciente de cultura de la vida afectiva humana. Apela en grado creciente, paralelamente con la decadencia del capitalismo y con la agudización de la lucha de clases en el momento de su crisis aguda, a los peores instintos del individuo, a todo lo animal y bestial acumulado necesariamente, en el capitalismo, en el hombre. Si las consignas demagógicas y mendaces de "sangre y tierra" del fascismo

han encontrado una difusión tan rápida en las masas pequeñoburguesas descarriadas, la filosofía y la literatura de la decadencia, que han despertado en sus lectores estos instintos —aunque sin duda sin tener a menudo ni la menor idea de estas aplicaciones prácticas, o rechazando inclusive estos afectos secundarios a menudo con indignación—, tienen en esto una gran participación, porque han contribuido *de facto* a cultivar estos sentimientos

Tal vez a algunos de los lectores enmarañados en los prejuicios de nuestra época la conjunción del refinamiento exagerado de la individualidad vaciada y de la bestialidad desenfrenada se les antoje paradójica. Tomo a título de ejemplo a uno de los poetas más delicados y sensibles del pasado inmediato, a Rainer Maria Rilke. El retroceder asustado ante la brutalidad desalmada de la vida capitalista es uno de los rasgos fundamentales de la fisonomía poética y humana de Rilke. En una de sus cartas pone como actitud modélica del poeta frente a la realidad el comportamiento de los niños frente a la absurda agitación de los adultos, el retraerse del niño a un rincón solitario y abandonado ante la actividad carente de sentido. Y efectivamente, las poesías de Rilke expresan a menudo este sentimiento de soledad con una fuerza fascinante del lenguaje.

Pero examinemos más de cerca una de estas poesías. En su *Buch der Bilder* ("Libro de las imágenes"), Rilke dibuja la figura del rey sueco Carlos XII como encarnación legendaria de una tal melancolía solitaria en medio del ruido de una vida belicosa. El rey legendario consume su juventud en soledad, solitario y afligido; cabalga solitario en medio de la fiera batalla, y solamente al final de ésta se iluminan sus ojos con algo de calor.

El leitmotiv de esta poesía es el sentimiento de la melancolía solitaria. Con ésta se identifica el poeta líricamente y solicita para ésta nuestra simpatía. ¿Cómo se presenta ahora en realidad esta melancolía solitaria y delicada? Rilke describe momentos líricos de la vida de su héroe:

> Y cuando la tristeza le asaltaba,
> se hacía dócil a una muchacha
> y averiguaba cuyo anillo aceptara
> y a quién el suyo ofreciera
> y: con cien fieros perros
> perseguía al novio hasta la muerte.

Esta ocurrencia podría ser de Göring, pero a nadie se le ocurri-

ría, en cambio, adornar poéticamente al gordo mariscal con una melancolía encantadora a la Rilke. Lo que indigna de esta poesía no es el hecho de una bestialidad brutal, sino el que Rilke, sin darse él mismo cuenta de ello, pase de la profunda simpatía por la melancolía solitaria, por la delicadeza psíquica de su héroe, a dicha bestialidad, y ni siquiera se percate de que está hablando bestialmente de algo bestial. Eso no es más para él que un episodio, entretejido en el tapete estilizado de los episodios de la vida que se deslizan ante el alma del héroe legendario, pero sin afectarle ni afectar al poeta. Para Rilke, lo único real es el sentimiento melancólico de su héroe.

Las explosiones de cólera bestialmente crueles del burgués ordinario son expresión de esta misma situación vital y de un sentimiento análogo de la vida al que se pinta en estos versos. Sólo que en tales momentos una gran parte de los burgueses del montón se sitúa por encima de Rilke, ya que en éstos se da por lo menos una intuición vaga de que esta bestialidad no tiene con todo nada que ver con el verdadero sentido humano. El culto irracionalista exclusivo de la delicadeza vacua ha hecho al delicado poeta Rilke insensible para esta distinción.

III

Esta trayectoria del desarrollo ideológico es socialmente necesaria, pero no en modo alguno en sentido fatalista para cada individuo. Semejante fatalismo sólo lo conoce la sociología vulgar, pero no así el marxismo. En el marxismo, la relación del individuo respecto de la clase se halla expuesta en toda la complicación de la dialéctica de la realidad. Podemos resumir esta concepción, por lo que se refiere a nuestro problema, en el sentido de que el marxismo sólo muestra la imposibilidad de superar los individuos de una clase las limitaciones de la existencia de clase "sin abolirlas, como no sea *en masse*. El individuo particular sólo puede eliminarlas por azar". La palabra azar ha de entenderse aquí, por supuesto, en el sentido de la dialéctica objetiva de azar y necesidad.

La relación complicada, irregular y no fatalista del ideólogo particular con el destino de la clase se muestra precisamente en el hecho de que la sociedad sólo presenta en la superficie la regularidad rígida cuyo reflejo deformante ulterior constituye la esencia de la ideología de la época de la decadencia. En realidad, el desarrollo social es una unidad animada y agitada de las con-

tradicciones, la producción y reproducción ininterrumpida de las mismas. Se añade a esto el que todo ideólogo, de cualquier clase que provenga, sólo está aprisionado hermética y solipsísticamente en el ser y la conciencia de su clase en la sociología vulgar, en tanto que en la realidad se enfrenta siempre a la sociedad entera.

Esta unidad animada y agitada de las oposiciones en el desarrollo de la sociedad entera, esta unidad contradictoria de la sociedad entera constituye uno de los rasgos fundamentales de la doctrina social del marxismo. Marx dice: "La clase poseedora y la clase proletaria representan la misma autoalienación humana. Sólo que la primera se siente cómoda y confirmada en ella, sabe que la alienación constituye su poder y posee en ella la apariencia de una existencia humana; en tanto que la segunda, en cambio, se siente aniquilada en la alienación y ve en ella su impotencia y la realidad de una existencia inhumana. Es en su abyección, para servirnos de una expresión de Hegel, es la indignación frente a esta abyección, una indignación a la que se ve impelida necesariamente por la contradicción entre su naturaleza humana y su situación vital, que es la negación declarada, decidida y extensa de esta naturaleza."

En esto es extraordinariamente importante para nuestro problema el que la oposición no sea aquí meramente la de la burguesía y el proletariado, sino que se revele como contradicción interna en cada una de las dos clases. La burguesía sólo posee la apariencia de una existencia humana. Por consiguiente, entre apariencia y realidad ha de producirse en cada individuo de la clase burguesa una contradicción viva, y depende ahora en gran parte del individuo mismo el que deje adormecerse esta contradicción con los estupefacientes ideológicos que su clase le mete ininterrumpidamente por los ojos, o que, por el contrario, la contradicción se mantenga despierta en él y le lleve a desgarrar las envolturas engañosas de la ideología burguesa, total o por lo menos parcialmente. Por supuesto, en la inmensa mayoría de los casos se impondrá la conciencia burguesa de clase. Pero tampoco aquí su predominio no es automático, sin contradicción, ni se produce siempre, de ningún modo, sin lucha.

Ya mostramos anteriormente que este carácter de apariencia de la existencia humana se extiende a todas las manifestaciones de la vida del burgués. De ahí que la rebelión de éste contra dicha apariencia no deba comportar en modo alguno de buenas a primera una tendencia —y mucho menos una tendencia consciente— hacia la ruptura con su propia clase. En la vida misma, semejantes rebeliones parciales de los individuos se producen ininterrumpida-

mente y en masa, sólo que, para abrirse paso verdaderamente y para desenmascarar la apariencia de la existencia humana verdaderamente como apariencia, se requiere aquí, sobre todo en las condiciones de la decadencia general, una gran fuerza intelectual y moral del individuo. Como que todo el aparato de la crítica apologética-romántica del capitalismo tiene por objeto desorientar tales rebeliones y reconducir a los intelectual y moralmente más débiles de entre los rebeldes, por el rodeo de una ideología "muy radical", al aprisco de las ovejas blancas del capitalismo. Consideradas esquemáticamente, podrían enumerarse las siguientes posibilidades de desarrollo de los individuos de la clase burguesa:

primero, la simple sumisión del individuo a la decandencia apologética de la ideología de clase (en lo que, por supuesto, no se hace aquí distinción alguna entre las formas directas e indirectas, entre las formas distinguidas y vulgares de la apologética);

segundo, ruptura total de los individuos intelectual y moralmente más eminentes con su clase. Fenómeno que, como ya lo previó el *Manifiesto comunista,* se convierte, sobre todo en tiempos de las crisis revolucionarias, en una manifestación social importante;

tercero, el colapso trágico de individuos muy dotados ante las contradicciones del desarrollo social, ante la agudización de las oposiciones de clase, que no logran superar intelectual y moralmente. Ya señalamos anteriormente el ejemplo de Carlyle, en tanto que en nuestros días ostenta estos rasgos sociales la carrera de Gerhart Hauptmann;

cuarto, el conflicto de los ideólogos honrados con su propia clase, en cuanto sienten éstos las grandes contradicciones de la época, siguen con valor sus sentimientos y les confieren una expresión intrépida. Este conflicto con la clase burguesa puede permanecer en ocasiones por mucho tiempo al estado inconsciente, al estado latente, y no ha de terminar siempre, en modo alguno, con el paso consciente al proletariado. La importancia de la situación aquí creada depende de cuán profundamente sienta el individuo las contradicciones de la época y reflexione a su propósito, y de hasta qué punto le sea posible, tanto interior como exteriormente, seguir dicho camino de modo consecuente hasta el fin. Esto constituye, pues, en gran parte un problema intelectual y moral.

Aunque no, por supuesto, un problema puramente individual o puramente intelectual y moral. Porque, aun prescindiendo por completo de las demás posibilidades infinitas de variantes que brindan en favor o en contra de este desarrollo la posición material e

intelectual del individuo y las circunstancias en las que ha de actuar, también las posibilidades de los diversos dominios ideológicos de actividad son en este aspecto muy distintas.

Las condiciones más desfavorables son las de las ciencias sociales. Aquí es donde el poder de las tradiciones apologéticas es más fuerte, y aquí es donde la sensibilidad ideológica de la burguesía es mayor. Aquí, pues, en el caso de una comprensión reflexiva profunda de las verdaderas contradicciones de la vida, la ruptura rápida y radical con la clase es prácticamente inevitable. Toda labor honrada y auténticamente científica que vaya más allá, en el dominio de las ciencias sociales, de la mera colección y agrupación de nuevo material ha de topar de modo ineludiblemente rápido con esta barrera. La adhesión declarada a un materialismo filosófico consecuente, el reconocimiento en economía de la teoría de la plusvalía con todas sus consecuencias, la concepción histórica que ve en la lucha de clases la fuerza impulsora de la evolución y en el capitalismo una forma social pasajera, etc., cualquiera de estas cosas conduce a una ruptura inmediata y radical con la burguesía. Toda vez que aquí el principio de selección moral en tan extraordinariamente severo, nada tiene de sorprendente que inclusive los representantes dotados de la ideología burguesa capitulen ante las diversas tradiciones de la apologética y se limiten a una originalidad externa en la expresión intelectual y a una acumulación del material.

La cuestión se presenta en cambio como mucho más complicada en las ciencias naturales. So pena de desaparición, la burguesía está obligada a seguir desarrollando la técnica y, por lo tanto, también las ciencias naturales, o a dejar por lo menos al desarrollo de las puras ciencias naturales un margen relativamente grande de libertad de acción. De ahí que aun durante el periodo de decadencia experientaran las ciencias naturales un gran auge. Los problemas de la verdadera dialéctica surgen en la naturaleza doquier y rompen cada vez más el marco rígido de la concepción mecánico-metafísica del mundo. Ininterrumpidamente se producen los descubrimientos teóricos más importantes. Sin embargo, en las condiciones del periodo de la decadencia, resulta extraordinariamente difícil, por no decir imposible, progresar de los hechos nuevamente descubiertos y de las teorías de las ciencias naturales hasta su generalización filosófica, hasta la aclaración verdaderamente filosófica de los conceptos fundamentales. El terror filosófico de la burguesía actual intimida el materialismo espontáneo de naturalistas importantes y les obliga a no examinar a fondo y a no pro-

clamar las consecuencias materialistas de sus propios descubrimientos sino en forma fluctuante, vacilante y diplomáticamente atenuada. Por otra parte, el predominio de la filosofía de la decadencia provoca la conversión de los problemas dialécticos que van surgiendo ininterrumpidamente en un relativismo e idealismo filosófico reaccionario. Lenin ha expuesto esta problemática a fondo en su *Empiriocriticismo.*

A nosotros nos interesa aquí la situación cultural-ideológica general del periodo de la decadencia. Hay que destacar en esto dos fenómenos solidarios que proyectan una luz violenta sobre el *contraste con las épocas anteriores:*

primero, el hecho de que la filosofía no sólo no favorece el verdadero desarrollo de las ciencias naturales y en particular la clarificación de su método y de sus conceptos básicos, sino que, por el contrario, la entorpece. Basta recordar frente a esto el periodo anterior a la decadencia, en la que del Cusano a Hegel y de Galileo hasta los grandes naturalistas de la primera mitad del siglo XIX la filosofía y la ciencias naturales no han dejado en momento alguno de fecundarse mutuamente, en la que generalizaciones filosóficas sumamente importantes eran formuladas por naturalistas, y en la que filósofos importantes han fomentado también, en la busca directa de sus análisis metodológicos, la labor inmediata de las matemáticas y las ciencias naturales;

segundo, se observa en el amplio efecto cultural e ideológico de las teorías popularizadas de las ciencias naturales un violento contraste. En el periodo ascensional, los grandes descubrimientos de las ciencias naturales, de Copérnico a Darwin, constituían elementos importantes de la agitación revolucionaria general y socialmente eficaz de la conciencia de las masas. Hoy, en cambio, los grandes descubrimientos de las ciencias naturales sólo llegan a obtener crédito en los países capitalistas a través, casi siempre, del filtro de una filosofía reaccionaria. En la medida en que se popularizan, en la medida en que penetran en la conciencia de las masas, esto tiene lugar a través de una deformación relativista-idealista: relativismo, lucha contra el pensamiento causal, sustitución de la causalidad por la probabilidad estadística, "desaparición" de la materia, todo esto se utiliza en gran escala para la propagación de un relativismo nihilista, de una mística oscurantista.

El arte y la literatura ocupan en este desarrollo un lugar particular y privilegiado bajo muchos aspectos. Sin duda, tampoco a su respecto no debe pasarse por alto el carácter desfavorable de la época. Porque el carácter de oposición respecto del periodo ante-

rior que ahora subrayamos expresamente presenta también para el desarrollo de los artistas y literatos consecuencias muy nefastas. Baste recordar el gran impulso que extrajeron Goethe y Balzac del advenimiento de la teoría de la evolución, así como, por otra parte, las influencias desastrosas que han ejercido sobre los escritores de nuestra época los Nietzsche, los Freud o los Spengler.

Sin embargo, en sí mismo, el margen dentro del cual aun la sinceridad artística más intrépida no lleva a una ruptura total y declarada o a la necesidad del paso al proletariado, es incomparablemente más amplio en las artes que en las ciencias naturales. La literatura es, de modo inmediato, la representación de individuos y destinos particulares, que sólo tocan las conexiones sociales de la época en último término y que no han de presentar necesariamente, en particular, una conexión directa con la oposición entre burguesía y proletariado.

Adquiere aquí valor el punto de vista de Marx subrayado anteriormente, el problema de las contradicciones internas en el ser de la burguesía, y crea un margen amplio y fecundo para el desarrollo de los escritores y de la literatura. Porque mientras estas contradicciones no se han ahondado tanto ni emergen tan manifiestamente a la superficie, visibles e inequívocas para todos, que su interpretación capciosa, su deformación social y su explicación trivial por parte de la burguesía resulten ya imposibles, vuelve siempre a intentarse de nuevo poner dichas obras literarias al servicio de los fines de aquélla. Ya hemos hablado aquí reiteradamente del mecanismo complicado de la apologética indirecta y aun aparentemente revolucionaria. Y forma ahora parte de este mecanismo complicado el esfuerzo por aprovechar para tales fines todas las vaguedades y toda insuficiencia ideológica de los escritores. Así lo hizo con León Tolstoi —para no citar más que un ejemplo— la burguesía de Rusia después de la primera revolución. Mediante esta política ideológica de la burguesía, que ciertamente ha resultado peligrosa, por no decir fatal, para muchos de los escritores intelectual y moralmente más débiles, se han producido en cierto modo en la sociedad de la decadencia capitalista ciertos "intermundios" epicúreos que han hecho posible el desarrollo de escritores importantes y su proceder realista contra la corriente del desarrollo general, de la decadencia general y del antirrealismo imperante.

El reconocimiento de este margen de acción especial para el desarrollo de realistas importantes en el periodo de la decadencia no debe sin embargo interpretarse erróneamente de tal modo que aquella determinación anterior de la literatura, en el sentido de

que sólo expone directamente individuos y destinos individuales particulares, de que en ella las grandes contradicciones sociales sólo se ponen de manifiesto en último término, comparte una abstinencia general de estos realistas importantes respecto de las oposiciones sociales centrales de la época. Muy al contrario. Cuanto más progresaron estos escritores en el conocimiento de la realidad social, tanto más enérgicamente se plantearon estos problemas centrales, tanto ideológica como literariamente, ante sus ojos. Zola es tal vez el que ha expresado este sentimiento de la manera más concisa: "Cada vez que me sumerjo ahora en un asunto, me topo con el socialismo." Y en forma diversa (según las individualidades, las circunstancias sociales y las luchas concretas de clase) se topan también los Tolstoi e Ibsen, los Anatole France y los Romain Rolland, los Shaw y los Barbusse, así como los Thomas y Heinrich Man, con el complejo de estas contradiciones centrales.

IV

Así, pues, la dialéctica complicada no-fatalista de la necesidad de la decadencia ideológica muestra una salida individual —aunque difícil— para los realistas importantes procedentes de la clase burguesa.

Por donde se echa de ver que tampoco se trata aquí de una problemática radicalmente nueva, sino simplemente de la intensificación y la agudización de los problemas que también en la evolución anterior han determinado el destino de la literatura. En una palabra: se trata de la "victoria del realismo", que, en su análisis de Balzac, Engels definiera de modo tan conciso como triunfo de la plasmación realista, del reflejo literariamente justo y profundo de la realidad, sobre los prejuicios individuales y de clase de Balzac. Y cuando en su "Sagrada Familia" Marx somete a Eugenio Sue en toda la línea a una crítica aniquiladora, no olvida con todo señalar que la plasmación de la Fleur de Marie en la primera parte de la novela es verdaderamente realista. "Pese a toda su delicadeza, Fleur de Marie da muestras en seguida de valor frente a la vida, de energía, alegría y elasticidad del carácter, de propiedades, en fin, que son las solas que pueden explicar su desarrollo humano en el seno de su situación deshumanizada... Hasta aquí vemos a Fleur de Marie en su figura... original. Eugenio Sue se ha elevado por encima del horizonte de su ideología angosta. Les ha dado a los prejuicios de la burguesía en la cara."

De lo que se trata, pues, es de examinar las condiciones particu-

lares de la "victoria del realismo", en la época de la decadencia, más de cerca.

La victoria del realismo no es en modo alguno un milagro, sino el resultado necesario de un proceso dialéctico muy complicado, de la fecunda relación recíproca de los escritores importantes con la realidad. Sin duda, con el inicio del periodo de la decadencia ideológica esta relación recíproca se hace cada vez más difícil y su establecimiento exige de la personalidad intelectual y moral del escritor individual esfuerzos cada vez mayores. El que se ha entregado a la apologética hasta el punto de colaborar más o menos conscientemente en la adaptación de la realidad conforme a las necesidades de la clase dominante, éste se pierde, por supuesto, como escritor, aunque en los escritores dotados e instintivamente realistas dicho proceso tenga a menudo lugar de modo lento y a través de muchas luchas y vicisitudes.

Requiere un estudio más detallado y minucioso la situación de los escritores que no efectúan esta capitulación ante la apologética, o sea que se esfuerzan por imprimir a sus obras, sin preocuparse del aplauso o del repudio, su propia concepción del mundo. Sin embargo, esta concepción formal, abstracta y kantiana de la honradez literaria no basta ni con mucho para explicar este problema. Sin duda, la honradez subjetiva es la condición indispensable de la victoria del realismo, pero sólo procura la posibilidad abstracta de la misma, y no la victoria concreta todavía.

Tampoco basta por otra parte la mera referencia a la ideología. Sabemos, en efecto, que la relación entre la ideología y la labor literaria es extraordinariamente complicada. Hay casos en los que una ideología política y socialmente reaccionaria no puede impedir que surjan las más grandes obras de arte del realismo, y los hay, en cambio, en los que el carácter político progresista precisamente de un escritor burgués adopta formas que ponen trabas, en la plasmación, a su realismo. En resumen, de lo que se trata aquí es de si el estudio de la realidad, que se resume en el escritor en su concepción, le abre un camino hacia la contemplación sin prejuicios de aquélla, o si, por el contrario, levanta entre él y la realidad una barrera y cohibe su total entrega a la riqueza de la vida social.

Es obvio que toda la ideología de la época de la decadencia, con su atascarse en la superficie irreflexiva, su propensión a la evasión ante los grandes problemas de la vida social, y su eclecticismo pomposo pero sombrío es muy apta para dificultar el acceso de los escritores a la contemplación desinteresada y profunda de la realidad. La cantidad y la cualidad de los prejuicios a superar aumentan in-

dudablemente en el escritor con el desarrollo general de la decadencia ideológica. El efecto obstaculizador de estas tendencias ideológicas se refuerza todavía por el hecho de que la estética del periodo de la decadencia propone como esencia del arte tendencias cada vez más fuertemente antirrealistas, influyendo también con esto de modo desfavorable y desorientador sobre el desarrollo de los escritores.

En estas circunstancias tanto social como ideológicamente desfavorables, pues la honradez de los escritores ha de salirse decididamente de lo subjetivo-formal, ha de adquirir un contenido social e ideológico y, en virtud de este contenido, ha de actuar en el sentido de la receptividad y la sinceridad ante la realidad y ha de provocar hacia la realidad de tal modo percibida una profunda confianza interior que es la sola de la que puede empezar por surgir la intrepidez literaria en la reproducción del mundo visto con tales ojos.

Conviene recordar aquí al lector el lema de este artículo. Goethe ha expresado en el *Fausto* un pensamiento afín en un sentido más profundo, más vasto y más positivo:

> Pero los espíritus dignos de mirar profundamente
> cobran frente a lo ilimitado una confianza ilimitada.

Sin embargo, si hemos hablado aquí de contenido y dirección, estas expresiones siguen siendo provisionalmente demasiado abstractas. No se trata en modo alguno, en esto, de una concepción del mundo justa en sentido científico-social. Esto equivaldría a exigir de los escritores que su ideología fuera el materialismo dialéctico. Se trata aquí de una conexión doble, íntimamente unida y que se halla en estado de efecto recíproco constante. La imagen mental del mundo que el escritor burgués del periodo de la decadencia acoge en sí se funda en grado predominante en una falsificación, consciente o involuntaria, de la realidad y sus conexiones. El realismo espontáneo de cada escritor descubrirá y destrozará continuamente esta imagen del mundo por su oposición a la realidad. No siendo en esto decisivo en modo alguno hasta qué punto el escritor extrae también mentalmente de esta oposición las consecuencias necesarias y justas. De lo que se trata es, antes bien, de si en el caso de semejante conflicto dará la preferencia, al plasmar, a la realidad justamente percibida e intuida o a la ideología y a los prejuicios que le han sido inculcados.

Este conflicto se da ya de modo latente en toda percepción y en toda intuición de la realidad. Los prejuicios de la época de la

decadencia desvían la atención de los individuos de la percepción de los fenómenos verdaderamente importantes de la misma. Inclusive si éstos se han intuido, los prejuicios actúan con todo en el sentido de una "profundización" engañosa, en el sentido de la desviación respecto de la investigación de las causas más profundas del fenómeno en cuestión. Y de este modo se produce en todo escritor de temperamento realista del periodo una lucha permanente contra los prejuicios de la decadencia ideológica. Y aun una lucha doble: la lucha por la superación de estos prejuicios en la contemplación y el juicio de la realidad misma, y la de su superación en la propia vida psíquica, en la posición de ésta respecto de las vivencias interiores propias, respecto de los procesos psíquicos que tienen lugar en él mismo. La dificultad particular reside en el hecho de que para la mayoría de los escritores de nuestra época esta superación literaria de los prejuicios mentales, afectivos y morales de la época de la decadencia tiene lugar en la mayoría de los casos conservando el aparato ideológico mental de la decadencia.

Los dos aspectos se hallan en estado de efecto recíproco ininterrumpido. Pero, mientras no se rompa por parte del artista, plasmando, la apariencia psicológica que ya describimos de la división capitalista del trabajo; mientras aquél acepte también en sí y en su plasmación como moneda contante la oposición fetichizada de la época de la decadencia entre sentimiento, intuición e intelecto y no capte experimentándola literariamente y creándola humanamente la unidad oculta, antagónica y contradictoria de los dos aspectos, no puede producirse en él aquella cultura de los sentimientos sin la cual una literatura realista verdaderamente importante es imposible.

La gran influencia pedagógica de Máximo Gorki reside, y no en último término, en esta lucha por la cultura de la vida afectiva humana, en la que ve con pleno derecho la condición decisiva de un nuevo auge literario. Mientras actuó como escritor revolucionario en el medio capitalista, estuvo en polémica ininterrumpida contra la barbarie de la vida afectiva que la decadencia ha producido en todos los dominios de la actividad humana, la literatura incluida. Y después de la victoria del socialismo en la Unión Soviética, su preocupación se concentró en la observación del hecho de que en las masas progresivas del pueblo la lucha contra dicha barbarie de la decadencia se desarrolla de modo más rápido y decidido que entre los escritores; de que los escritores superan los residuos ideológicos del capitalismo, de su época de decadencia, más lentamente que sus lectores, y de que aquéllos permanecen en consecuen-

cia en materia de cultura de los sentimientos atrás de sus lectores, atrás de la vida.

En una carta a Wsewolod Iwanow, Gorki subraya enérgicamente esta superioridad de la cultura de los sentimientos en la vanguardia de la clase trabajadora. Y ve precisamente en esto la base de un gran auge por venir, a saber: cuando esta cultura afectiva se habrá difundido y profundizado de modo correspondiente en cuanto al contenido. "Su sentimiento universal", dice Gorki a propósito de estos trabajadores, "una emoción que se anticipa al conocimiento del mundo de la lógica intelectual, los llevará de modo natural a la apropiación de la lógica de las ideas que se hallan en la esencia de las cosas. Nuestros escritores son gente de sentimientos poco cultivados o incultos, inclusive si han leído a Lenin. Conocen las ideas, pero en ellos estas ideas penden en el vacío, les falta la base afectiva. Ésta es, en mi opinión, la diferencia entre el escritor y el lector de nuestra época. Y a partir de esta diferencia me explico también todas las deficiencias de nuestra literatura actual."

Esta sentencia de Gorki reviste mayor importancia y actualidad todavía por lo que se refiere a la realidad capitalista. Porque es el caso que el escritor burgués ni dispone de una ideología mentalmente justa, ni se las ha con un círculo de lectores cuya fuerza afectiva y político-social viva le pueda desarrollar e impeler adelante en la dirección de la verdadera cultura de los sentimientos. En la realidad capitalista, aquél se halla en general reducido a sí mismo. Ha de buscar y encontrar el camino a través de la maleza de los prejuicios obstaculizadores por sus propios medios. (El hecho de que las plasmaciones realistas importantes sigan encontrando casi siempre, aun en la época de la decadencia, un círculo extenso y entusiasta de lectores es muy significativo. Sin embargo, en las condiciones del mundo capitalista, esta influencia amplia y popular de las obras importantes del realismo nada cambia en el hecho de que el escritor, reducido a sí mismo, ha de buscar y encontrar el camino de semejante plasmación luchando contra la corriente.)

Lo mismo que todo llamado importante a una cultura verdadera, el de Gorki tampoco aporta nada que sea radicalmente nuevo. Renueva las mejores tradiciones del desarrollo de la humanidad bajo las condiciones particulares de la construcción de la cultura socialista. Porque lo que aquí se designa como cultura de los sentimientos es algo que los tiempos progresistas anteriores —a su manera y en el marco de sus limitaciones sociales necesarias— ya poseyeron; es algo que en el desarrollo burgués sólo se ha perdido en el curso de la época de la decadencia. Para ilustrar estos hechos cla-

ramente, citaremos aquí una sentencia de Vauvenargues sobre Boileau. La elección de esta cita precisamente, de entre el número ilimitado de manifestaciones análogas de escritores anteriores, la decide el hecho de que la filosofía decadente hoy de moda moteja siempre la ilustración como época del "intelecto" unilateral, del descuido de la "vida afectiva", y presenta en particular a Boileau como "intelectual" árido y dogmático. Dice Vauvenargues: "Boileau demuestra, tanto por su ejemplo como por sus prescripciones, que todas las bellezas de las buenas obras surgen de la expresión y la descripción vivas de lo verdadero; sin embargo, esta expresión tan emotiva corresponde menos a la reflexión, que está sujeta a error, que a un sentimiento muy íntimo y fiel para la naturaleza. En Boileau, el intelecto no estaba en modo alguno separado del sentimiento, y en esto consistía precisamente su instinto."

Esta unidad y solidaridad de la vida intelectual y afectiva del individuo, esta penetración de los sentimientos por la cultura del intelecto, esta vuelta de los pensamientos superiores a la emoción —principio común del ilustrado Vauvenargues y del humanista socialista Gorki— ha sido destruida y rota en el periodo intermedio de la decadencia. De ahí la rudeza y la bestialidad animal en la plasmación de la vida afectiva en la literatura burguesa de la época de la decadencia. De ahí la mengua constante de prestigio de la literatura burguesa moderna precisamente entre los pocos individuos serios y cultivados de la época. Pero de ahí también el enorme éxito entusiasta de las pocas obra verdaderamente realistas, basadas en una cultura verdadera de los sentimientos y las ideas, que nuestra época ha producido.

El prestigio social menguante de la literatura burguesa moderna proviene esencialmente del hecho de que en los individuos de temperamento profundo vinculados a la vida se hace cada vez más fuerte el sentimiento de estar perdiendo inútilmente el tiempo cuando se dedican a esta literatura. Nada nuevo y esencial pueden aprender de ella; la literatura burguesa moderna sólo presenta de modo formalmente pretencioso lo que todo individuo corriente sabe ya sin ella de la vida.

¿Y qué es este elemento nuevo y esencial? El hombre. "Ser radical", dice el joven Marx en su crítica de Hegel, "significa tomar la cosa en sus raíces. Pero, para el hombre, las raíces son el hombre mismo". El enorme poder social de la literatura consiste precisamente en que el individuo aparece en ella tan concreto, con toda la riqueza de su vida interior y exterior, como en ningún otro dominio del reflejo de la realidad objetiva. La literatura puede

plasmar las contradicciones, las luchas y los conflictos de la vida social tal como se manifiestan en el alma, en la vida, del individuo real, y las conexiones de estas colisiones tal como se concentran en el mismo. Esto constituye un vasto e importante ámbito para el descubrimiento y la investigación de la realidad. Aquí puede proporcionar la literatura —la literatura verdaderamente profunda y realista— experiencias y conocimientos totalmente nuevos, inesperados y esenciales, aun para el conocedor más profundo de las conexiones sociales. Es lo que Marx vuelve a subrayar siempre en Shakespeare y Balzac, y Lenin en Tolstoi y Gorki.

La irrupción hacia semejante conocimiento, hacia semejante experiencia poética de los individuos, constituye la victoria del realismo en la literatura. Es obvio que el escritor sólo puede adquirir el sentido de semejante concepción del hombre cuando ha superado en sí mismo los prejuicios deformantes que esparce la ideología de la decadencia sobre el individuo y el mundo, sobre aquél y la sociedad y sobre la *vida interior* y *exterior de la personalidad humana.*

Sin embargo, el conocimiento de sí mismo y el conocimiento del mundo no se dejan separar. La superación de la apariencia decadente en el individuo mismo no es posible sin el conocimiento y la experiencia de las conexiones más profundas de la vida, sin la irrupción a través de la superficie encostrada y quebradiza que oculta en el capitalismo las conexiones más profundas y la unidad más profunda y contradictoria y cuya anquilosis fija ideológicamente la ideología de la época de la decadencia mistificándola como algo definitivo. La profundidad de la intuición poética, del acercamiento realista a la realidad, es siempre la pasión —cualquiera que sea la ideología mentalmente formulada del escritor— de no aceptar nada cual producto escueto, listo y muerto, sino de disolver el mundo de los individuos en una relación recíproca viva de los individuos entre sí. Todo verdadero realismo representa, pues, la ruptura con el fetichismo y la mistificación. Allí donde los prejuicios de la sociedad de clases son tales en el escritor que esta disolución literaria de la sociedad en las relaciones de los individuos unos con otros falla, el artista deja de ser realista.

Pero precisamente aquí ha de empezar todo escritor, y especialmente el escritor de la época de la decadencia, consigo mismo, ya que la apariencia desorientadora y fetichista anida en sus propios sentimientos, experiencias y pensamientos y provoca, también en él, la separación y la independización de éstos unos respecto de otros. Pero tampoco aquí, precisamente, no se trata tanto de una mera "introspección", de un autoanálisis puramente interior, como

de una crítica puramente "objetiva" de la sociedad. Solamente en la interacción recíproca viva de estas dos corrientes del autoexamen puede tener lugar el verdadero abrirse paso hacia las fuentes de la vida. Es precisamente aquí donde se revela la verdad de la sentencia de Marx: "...de que la verdadera riqueza espiritual del individuo depende por completo de la riqueza de sus relaciones verdaderas".

Esta posición central del hombre verdadero en la literatura, esta su manera de ser "microcósmica" y "antropológica", tiene como consecuencia el que también en la época de la decadencia general de la literatura sea posible un realismo verdadero e importante, pero pudiendo producirse asimismo una rápida aceleración de todos los fenómenos de decadencia de la época. Las dos cosas se siguen de esta posición importante que ocupa el hombre vivo en la literatura, de la inmediatez en la plasmación del hombre verdadero. Ya que, cuando esta inmediatez se convierte en foco real de los conflictos vivos de la época, se produce algo grande, nuevo y esencial, de cuya expresión nada es capaz fuera de la literatura realista. En cambio, si esta inmediatez se atasca en la mistificación decadente-fetichista de la vida capitalista actual, entonces se convierte precisamente en trampolín para el alejamiento hueco y pretencioso de la literatura respecto de la vida, para el vaciado del contenido de la literatura: la literatura se convierte en campo de acción de experimentos formalistas.

V

De este carácter de la literatura surge el problema de la moralidad de contenido social del escritor realista, el significado artístico de su honradez, su fuerza y su intrepidez.

Esto significa en primer término, según ya vimos, la disolución autocrítica de la apariencia capitalista en la propia psique del escritor. El examen de los propios movimientos psíquicos y de las experiencias propias a la luz de su génesis y de su desarrollo, a la luz de su traducción en práctica humana. Si la literatura decadente elimina cada vez más la acción, la fábula, de la estética de la literatura a título de "anticuada", esto constituye una autodefensa de las tendencias decadentes. Porque la plasmación de una fábula, de una acción verdadera, conduce inevitablemente a comprobar los sentimientos y las experiencias en el contacto con el mundo exterior, a sopesarlos en la interacción viva con la realidad social y a que se los encuentre ligeros o pesados, auténticos o falsos, en tanto que

la introspección psicológica o surrealista de los decadentes (ya se trate de un Bourget o de un Joyce) brinda a la vida interior superficial un margen que nada delimita ni critica. El peligro que se produce mediante el falso subjetivismo, mediante esta exteriorización exhaustiva irreprimida de la interioridad del escritor, tiene como consecuencia el que éste se encuentre frente a un mundo del experimento libre, con el que puede mezclarse a voluntad y sin restricción. Las figuras no cobran vida alguna independiente del escritor y autónoma. La dialéctica inmanente de sus destinos no puede, pues, llevarle más allá de su intención y de sus prejuicios originarios, no puede rebatir estos prejuicios mediante la plasmación intrépida del verdadero curso del desarrollo en la vida. Y ya sabemos que la esencia de la apologética consiste precisamente en esta adaptación conveniente de la realidad. Cuanto menos el escritor logra dominar arbitrariamente sus personajes y su acción, tanto mayores son las perspectivas de éxito para el realismo.

Se trata aquí de un aspecto muy complicado y muy dialéctico de la reproducción literaria de la realidad. La estética de la ilustración simplificó teóricamente esta conexión, mediante la teoría de la reproducción mecánica, en demasía; si bien la práctica de muchos de los escritores que sustentaron tales puntos de vista trasciende con mucho, en la creación viva, los límites de esta teoría. (Recuérdese a Diderot). Contra ella, en cambio, la filosofía clásica alemana ha subrayado a justo título el elemento dialéctico del sujeto creador, aunque señalando constantemente que la subjetividad creadora había de orientarse siempre hacia la reproducción de la esencia de la realidad. Cual primera teoría estética de la época de la decadencia aparece la "ironía" del romanticismo alemán, en el que esta subjetividad creadora se hizo ya absoluta y en el que la subjetividad de la obra de arte degeneró ya en un juego arbitrario con las figuras creadas.

En su crítica de Eugenio Sue, Marx ha apreciado y criticado desde el principio este efecto apologético de la intervención del escritor en el mundo de sus personajes: "En Eugenio Sue, los personajes... han de proclamar como reflexión propia, como motivo consciente de sus actos, la intención literaria del autor, que es la que le determina a hacerlos obrar de tal modo y no en otra forma."

Por supuesto, los decadentes modernos experimentan un profundo desprecio por los métodos apologéticos primitivos y relativamente ingenuos de Sue. Sin embargo, ellos y sus defensores teóricos olvidan "solamente" que, en esencia, toda adaptación conveniente de la realidad —ya sea ésta burda o sutil— significa lo mismo, y

que el falso subjetivismo irrefrenado de la práctica literaria abre necesariamente la posibilidad de semejante adaptación conveniente y, lo que es más, constituye directamente una tentación en tal sentido. Y el mecanismo del capitalismo no deja de proveer a que esta resistencia literaria debilitada sea explotada en su favor.

El control de los sentimientos y las experiencias propias en su conflicto con la realidad objetiva de la vida social influye profundamente hasta en la misma elección de los sujetos por parte de los escritores. Para la subjetividad irrestricta se produce aquí una pura arbitrariedad: la subjetividad "omnipotente" puede llevarse a cualquier asunto, y toda elección de asunto surge únicamente de una semejante translación arbitraria de experiencias subjetivas a una materia que nada tiene que ver con ellas. (La filosofía subjetivista moderna, su sustitución de la reproducción de la realidad por la "introyección", su sustitución de las conexiones causales por conclusiones de analogía, refuerza, mediante su influencia sobre la ideología de los escritores, esta tendencia.)

Para los realistas verdaderos, en cambio, el asunto mismo es producido y proporcionado por el propio desarrollo histórico-social. Gottfried Keller expresa este pensamiento en una carta a Hettner en forma muy concisa y bella: "El todo de la materia poética se encuentra en un ciclo permanente curioso o, mejor dicho, muy natural. —No existe originalidad y novedad individual soberana alguna en el sentido de los genios de la arbitrariedad y los subjetivistas pretenciosos. —En el buen sentido del vocablo, sólo es nuevo lo que surge de la dialéctica del movimiento de la cultura."

Así, pues, la subjetividad verdadera y ricamente desarrollada del escritor, tanto desde el punto de vista humano como del artístico, sólo se produce por la puesta en valor del propio yo, por la ruptura de las barreras (a la manera de Mach) de sus experiencias personales meramente subjetivas. Esto presupone una experiencia rica de la vida, un examen intenso de las experiencias propias en sus conflictos con los poderes objetivos de la vida social. Sin embargo —lo repetimos—, la piedra de toque poética de la autenticidad y la profundidad de semejante subjetividad literaria sólo puede consistir en la invención y el desarrollo de una acción verdadera.

Semejante subjetividad literaria es ya rica y desarrollada porque en ella, mediante el contacto con la vida, despierta un verdadero amor por la vida y por el hombre. Y este amor se hace tanto más contradictorio, difícil y paradójico, cuanto más amplia y profundamente se desarrollan los horrores del capitalismo decadente.

Pero también este problema subsiste en la historia de las socie-

dades de clase y, en particular, durante todo el periodo del capitalismo. Sólo que en tiempos de la crisis general del sistema capitalista adquiere una agudización especial. Ya Schiller vio claramente que se dan dos tipos de actitud del escritor frente a la vida: "Los poetas son doquier, ya según el concepto mismo, los conservadores de la naturaleza. Allí donde ya no pueden ser esto por entero y experimentan ya en sí la influencia destructora de formas arbitrarias y artificiales, o han de luchar por lo menos con ellas, allí aparecerán como testimonios y vengadores de la naturaleza."

En ambos casos se trata del amor por la vida y por el hombre. Recuérdese la época del terror de la acumulación originaria en Inglaterra. El gran realista Defoe ha descrito en su magnífica *Moll Flanders*, con amplio y profundo realismo, la vida de los individuos que han caído aquí bajo las ruedas. Este realismo está animado directamente por su gran amor por los individuos; la entereza contradictoria pero en último término heroica de su heroína sólo pudo surgir de un semejante amor por la vida, amor que ningún horror de la sociedad es capaz de destruir. Swift es, aparentemente, el perfecto antípoda de esta exposición, y muchos de sus lectores lamentan efectivamente su dureza y frialdad, sobre todo en la terrible y desilusionada última parte del *Gulliver*. Sin embargo, si se lee esta obra maestra con atención y simpatía, resulta imposible no sentir qué ardiente amor por la vida y por los hombres hubo de ser necesario para que Swift viera la aniquilación interna y externa de los individuos por la acumulación originaria de este modo: a los hombres como animales repugnantes y malolientes, en contraste con los caballos prudentes y bondadosos de la útlima sección y con la encarnación satíricamente grandiosa de la verdadera humanidad.

Sin semejante amor por el hombre y por la vida, que comporta necesariamente el odio más profundo contra la sociedad, las clases y los individuos que rebajan y desfiguran a aquél, no puede producirse actualmente en el mundo capitalista gran realismo verdadero alguno. Este amor y su odio complementario llevan a los escritores a descubrir la riqueza de las relaciones en la vida humana y a representar el mundo asfixiado del capitalismo como lucha ininterrumpida contra estos poderes asfixiantes. Aunque la plasmación muestre que los individuos que viven actualmente no son más que unos pobres fragmentos y caricaturas del individuo, el escritor ha de haber con todo experimentado en sí cuáles son las posibilidades del verdadero ser hombre, de su integridad y su riqueza, para poder ver y dibujar las caricaturas como tales caricaturas y para poder avivar, a partir de la destrucción de los individuos en fragmentos, el espí-

ritu de la lucha contra el mundo que tal cosa produce hora tras hora y día tras día.

En cambio, los escritores que ni han visto ni experimentado este proceso, que describen el mundo acabado del capitalismo —aun con repudio político-social— tal como se les presenta de modo inmediato, capitulan, *precisamente como escritores,* ante el "fatalismo" de este desarrollo. Así, pues, la forma de plasmación de la literatura de la época de la decadencia, la plasmación de resultados consumados de la deformación capitalista del individuo, no es más, aun con el aditamento de un elemento sentimental elegiaco o indignado, que la fijación literaria de la superficie más unos comentarios que no afectan la esencia de la cosa ni pueden afectarla. Pese a la extraordinaria diversidad externa de los asuntos y de la manera de tratarlos, encontramos en esta yuxtaposición de falsa objetividad —por cuanto muerta— y falsa subjetividad —por cuanto vacía— la vieja definición marxista de la ideología de la decadencia: inmediatez y escolasticismo.

VI

Para algunos esta equiparación de estado de ánimo y escolasticismo suene tal vez como paradójica en el primer momento. Sin embargo, no hay que atenerse en estas cuestiones a criterios formalistas, sino a criterios que ilustren la esencia de la cosa. Y en esencia el escolasticismo es, en la ideología de la época de la decadencia, un sistema de ideas extraordinariamente complicado y que trabaja con definiciones intrincadas e inventadas con sutileza, a las que sin embargo sólo falta un pequeño detalle, a saber: que no se refieren a la cosa misma. La agudeza sentimental, el refinamiento empírico en la representación literaria de ambiente de la realidad, comparte todas estas "ventajas" y todas estas fallas del escolasticismo en la teoría. Acompaña y envuelve individuos y acontecimientos con cuyas crisis decisivas de destino no está interiormente vinculada, cuyos problemas no aclara, sino que, por el contrario, cuanto más diferenciada e intrincada es, tanto más los confunde y oscurece.

Situamos anteriormente en el centro, desde el punto de vista de la estética general de la literatura, la plasmación del individuo. Podemos añadir ahora, a título de complemento, que esta modalidad de plasmación constituye espontáneamente, a partir de su propia lógica, un desenmascaramiento tanto más enérgico de la inhumanidad del capitalismo cuanto más en el curso de la crisis general del sistema esta inhumanidad se extiende y generaliza. El escritor que

plasma hombres verdaderos no necesita en modo alguno darse cuenta por completo o, lo que es más, ni siquiera necesita darse cuenta en absoluto de que su plasmación de individuos reales en conflictos sociales reales constituye ya el principio de una rebelión contra el sistema imperante. Las comparaciones resultan siempre algo equívocas. De ahí que, en lo que sigue, pueda el lector mismo formular las reservas necesarias. Se ha dicho a menudo que en toda huelga está al acecho la hidra de la revolución. Lenin ha combatido enérgicamente los puntos de vista que han anunciado aquí un surgir espontáneo y necesario de la revolución a partir de cualesquiera huelgas. Insiste en la necesidad de la toma de conciencia, de la generalización ideológica del descontento y la indignación de los trabajadores que halla expresión espontánea en las huelgas. Sin embargo, si bien Lenin niega con razón la conexión rectilínea y necesaria, no niega con todo, por supuesto, que en aquéllas se ponga de manifiesto una parte importante de las circunstancias objetivas y subjetivas, las cuales, conscientemente desarrolladas y elevadas a un nivel ideológico más alto, convierten a los trabajadores en verdaderos revolucionarios. En un sentido dialéctico complicado por el estilo, el escritor que plasma individuos reales en colisiones reales entra espontáneamente en contradicción, en la mayoría de los casos inconscientemente, con la sociedad capitalista, y desenmascara, también espontánea e inconscientemente a menudo, desde un determinado punto de vista, la inhumanidad de dicho sistema. Cuando se sigue el desarrollo de realistas importantes tales como, por ejemplo, Anatole France o Thomas Mann, puede observarse de modo instructivo el proceso irregular y contradictorio de la toma de conciencia de esta rebelión espontánea contra el capitalismo a partir de las necesidades de la primera plasmación literaria.

Vista la cosa superficialmente, solamente entran aquí en conflicto las exigencias del arte verdaderamente literario con la hostilidad, reiteradamente subrayada por Marx, del sistema capitalista para el arte. Sin embargo, lo mismo que siempre y en todas partes, esta oposición de las exigencias de armonía y belleza artística frente a la fealdad general de la era capitalista puede también reconducirse a los grandes problemas relativos al contenido de la lucha de las masas.

Puede verse en el curso del desarrollo de toda la teoría y práctica literaria de la época de la decadencia que la plasmación de individuos reales en conflictos reales es atenuada cada vez más de tal modo por parte de la burguesía, que dicha plasmación se adapta a todo nivel de la condición humana compatible todavía

con la inhumanidad creciente del capitalismo. O en forma más precisa: la teoría de la época de la decadencia exige del arte no la plasmación de la verdadera existencia humana en el capitalismo, sino, por el contrario, la de aquella apariencia de existencia de la que Marx ha hablado en un pasaje que ya citamos anteriormente. Exige de los escritores la plasmación de esta apariencia cual apariencia verdadera y única posible de los individuos.

Al plasmar ahora los realistas importantes, con cualquier ideología y en cualquier asunto que sea, la dialéctica real de la apariencia y el ser de la existencia humana, al desenmascarar a través del ser plasmado la apariencia como tal apariencia, entran espontáneamente en oposición con el sistema capitalista, con la ideología de la época de su decadencia.

Esta cuestión es sencilla y obvia cuando se considera la literatura oficial, aceptada estéticamente o *de facto,* de la época de la decadencia. Sobre la base de semejante adaptación directa a la ideología capitalista se produce aquí una "armonía" mendaz, una eliminación plasmadoramente razonada de las contradicciones reales del sistema capitalista. Los escritores del tipo de Gustav Freytag plasman en cierto modo una "humanidad" que corresponde a los conflictos en el verdadero capitalismo de modo análogo a como la economía vulgar apologética corresponde a sus contradicciones económicas. Y que esta adaptación conduzca en el curso ulterior a una literatura de pasatiempo cada vez más mentirosa y que descienda en la plasmación del individuo a un nivel cada vez más bajo, a una sedicente literatura para las grandes masas, esto se comprende sin necesidad de comentario.

Más complicado y confuso, pero precisamente por esto más importante, resulta este proceso en los escritores dotados, subjetivamente honrados, de la época de la decadencia. En éstos adopta el permanecer atascados en la superficie, la ausencia de una crítica *plasmadora* de la inhumanidad capitalista, las formas desorientadoras más diversas, sinceramente creídas las más de las veces por los propios interesados, que inducen a los escritores —en adelante conscientemente, en la creencia de ser literariamente, y aun políticamente, particularmente "revolucionarios"— a atascarse en la superficie y a renunciar a esta rebelión literaria más verdadera y profunda contra la inhumanidad capitalista. Sólo podemos señalar aquí algunas de las tendencias principales de estas ideologías desviadoras de la lucha literaria contra el sistema capitalista.

Una de las teorías más importantes e influyentes fue la de que la literatura era una especie de ciencia. Surgió bajo la influencia

del positivismo, paralelamente —y en modo alguno casualmente— con el advenimiento de la sociología moderna, desprendida metodológicamente de la economía. Esta concepción "científica" de la vida social, que veía en el individuo un producto mecánico del medio y la herencia, eliminó de la literatura, con su mecanismo, precisamente los conflictos más profundos de la vida humana. Denigraba estos conflictos como conflictos románticamente exagerados y limitadamente individuales que rebajaban la dignidad objetiva de la literatura elevada a ciencia. (Recuérdense los comentarios críticos de Taine y especialmente de Zola a propósito de Balzac). La verdadera plasmación del individuo se sustituye por una profusión de detalles superficiales. En el lugar de las grandes erupciones humanas contra los aspectos inhumanos del desarrollo social se introducen vastas descripciones de lo animal elemental en el hombre, y en el lugar de la grandeza o la debilidad humana en los conflictos con la sociedad se introducen vastas descripciones de atrocidades externas.

En el curso del desarrollo ulterior de la época de la decadencia, esta falsa objetividad del carácter "científico" asfixiador de la literatura se reproduce a niveles cada vez más elevados. Ya el naturalismo alemán muestra, en comparación con Flaubert y Zola, un enorme descenso del nivel de la plasmación humana de la rebelión plasmadora real. Y el renacimiento de la "objetividad científica", en la "nueva objetividad" de la posguerra, utiliza ya a menudo esta objetividad con fines más o menos declaradamente apologéticos: la objetividad es ya muy a menudo una atenuación clara y manifiesta del carácter rico en conflictos de la vida humana, una capitulación apenas disimulada ante la inhumanidad del capitalismo de la posguerra.

En la literatura y su teoría se dan muchos reveses, por supuesto, de esta objetividad asfixiadora. Sin embargo, al oponerse a esta objetividad abstracta una subjetividad igualmente abstracta, el resultado es, con antesignos invertidos, el mismo. Ya se trate solamente de los poderes fetichistas de la vida exterior o exclusivamente del alma, en ambos casos resultan eliminados de la obra literaria los conflictos de la vida humana real. Sin duda, las corrientes contra el "carácter científico" de la literatura apelan a la vida viva de la interioridad humana, pero hacen abstracción, con todo, de las relaciones sociales de los individuos, que designan, en oposición abstracta contra el naturalismo, como "superficiales", y rechazan en forma ya declaradamente mística, convirtiéndolos en fetiches correspondientes, los sedicentes "poderes eternos" de la vida. Y así se pro-

duce nuevamente un reflejo deformado, abstractamente superficial, de los conflictos en la vida humana, ya que falta la lucha verdadera, en la sociedad, del individuo con la sociedad; faltan las determinaciones objetivas de la vida humana, por las que el alma empieza a adquirir y desarrollar su riqueza interior; se quitan del camino —de modo artísticamente consciente y deliberado— todos los supuestos de una plasmación humana verdaderamente profunda.

Podemos también ilustrar esta situación con algunas indicaciones. En los primeros dramas de Maeterlinck por ejemplo, impresionantes en su día, la muerte se desprendía artificialmente de todas las relaciones sociales concretas, de todos los conflictos individuales de la vida, para plasmarla de modo totalmente "puro" como "problema eterno" de la vida humana. ¿Qué se conseguía con ello? El miedo animal, descrito en ocasiones de modo técnicamente impresionante, ante el mero hecho de la muerte, o sea, pues, desde el punto de vista literario, una pura abstracción. Considérese en cambio, en contraste con esto, a un gran realista como Tolstoi, quien veía también en la muerte un problema central. Sólo que Tolstoi vuelve siempre a plasmar la muerte en conexión con la vida personal y social de determinados individuos. Por esto la muerte aparece en él en cada caso en otra forma, rica y complicada, pese a que el temor biológico de la muerte, de la hora de la muerte, juegue en muchos casos un papel importante. Remito simplemente a la muerte de Nikolai Lewin, en *Ana Karenina,* a la de Andrei Bolkonski, en *La guerra y la paz,* y a la *Muerte de Iván Ilyich.* Este momento aparece cada vez como mero momento en una conexión individual y social muy rica. Y aparte de esto, la muerte cobra todavía para Tolstoi un significado profundo y crítico-social: desenmascara la vida personal y social del individuo en cuestión. Cuanto más rica de sentido y en conexión más armoniosa con una existencia social humana ha sido la vida misma, tanto menos terror comporta la muerte. El terror fetichista de la muerte abstracta, en Maeterlinck, aparece en Tolstoi como el autojuicio trágico de los individuos que en la sociedad de clases estaban condenados a una conducta de vida absurda e indigna, asfixiadora del sentido humano en la vida misma. Finalmente, hemos de ocuparnos todavía brevemente de un prejuicio literario muy generalizado a propósito de la verdadera plasmación humana. Muchos escritores, y también muchos lectores, pretenden que la amplia forma de la plasmación desarrollada humana de los realistas clásicos no se concilia con el "ritmo moderno de la vida". Este prejuicio es tan poco fundado, objetivamente, como el de la imposibilidad de salirse de la condi-

ción especializada de la división capitalista del trabajo, de la que ya hemos hablado en Max Weber.

El "ritmo moderno de la vida" como criterio de plasmación produce en muchos escritores actuales (también en algunos de los soviéticos) un nivel de la concepción y la descripción del individuo que corresponde aproximadamente a la observación de la personalidad humana que suele obtenerse en los conocimientos trabados en el vagón del ferrocarril.

Esta tendencia se fundamenta también a menudo teóricamente. Resulta reforzada por las tendencias filosófico-subjetivistas de la época, que disuelve todo lo objetivo en percepciones y, juntamente con la objetividad del mundo exterior, niega también la personalidad humana. "El yo no se deja salvar" (Mach), y Nietzsche, en cuanto teórico consecuente de la decadencia y digno precursor de Mach, ve en la plasmación poética del hombre, en la creación de personajes, una simple superficialidad: "A esta actitud nuestra, muy incompleta, respecto del individuo corresponde ahora el poeta convirtiendo en individuos ('creándolos', en este sentido) unos proyectos tan superficiales como lo es nuestro conocimiento de éstos... El arte parte de la ignorancia natural del individuo acerca de su interior (en cuerpo y carácter)..."

¿Y qué es este famoso "ritmo vital"? Pues precisamente la inhumanidad del capitalismo, que quiere reducir las relaciones de los individuos unos con otros a un aprovechamiento recíproco, a un engañar y no dejarse engañar, y conforme a la cual el capitalismo desarrolla en los partícipes, en este nivel abstracto superficial eliminador de todo lo humano, una sagacidad de tipo práctico, un conocimiento trivial utilitario del hombre, cuya esencia consiste precisamente en la ignorancia total de todo lo humano.

Por supuesto: muchos artistas que plasman sobre la base de semejante "ritmo vital" y de sus consecuencias artísticas (por ejemplo, Dos Passos) quieren deliberadamente lo contrario. Creen ser adversarios sinceros y encarnizados del sistema capitalista. Sin embargo, esta intención político-social adversa sólo opera literariamente en la superficie, sólo, precisamente, en la tendencia abstractamente política y abstractamente social. Se produce en tales casos un utilitarismo literario abstractamente revolucionario, a saber: la plasmación del individuo, la manifestación de su peculiaridad individual, se reduce a sus funciones abstractas en la lucha de clases, del mismo modo que en los escritores que capitulan ante el mundo capitalista ya sea directa y normalmente o indirecta y anarquísticamente, en los que la plasmación del individuo es reducida a su función en la

"lucha por la existencia" capitalista. Desde el punto de vista de este "ritmo vital", la humanidad del capitalismo se presenta en la plasmación como un *a priori* fatal de nuestro tiempo.

Es absolutamente indiferente, en esencia, que esta forma de exposición se presente como puramente ascética, renunciando al detalle, o adornada con detalles (naturalistas, surrealistas). Ya que la verdadera contradicción dialéctica de la vida social de los individuos, que es decisiva para la plasmación poética del hombre y que Marx formula en una ocasión en el sentido de que los individuos sólo pertenecen a su clase como "individuos corrientes", o sea que su vida individual está ligada a su propia clase de modo contradictorio, contradicción a partir de la cual los grandes realistas desarrollan e ilustran los conflictos objetivos de la sociedad en la vida individual concreta, está aquí completamente extinguida. Aquello que en la vida es producto de luchas complicadas, la relación real del individuo con la clase y, a través de ésta, con la sociedad entera, aparece aquí como resultado escueto en el que, lo mismo que en el tratamiento de la vida económica por parte de los economistas vulgares, todas las determinaciones sociales han desaparecido, siendo, en consecuencia, abstracto, vacío y sin sentido. La superficie abstracta de la realidad capitalista celebra en esta plasmación un triunfo literario, inclusive si los escritores individuales creen ser políticamente los adversarios más convencidos del sistema capitalista.

Dijimos: no se trata, en esencia, de los detalles. Sin embargo, éstos juegan también un papel que no siempre carece de importancia. Porque es el caso que si esta reducción del individuo al utilitarismo de la inhumanidad capitalista y a la manifestación de la superficie capitalista no se presenta de modo escueto y ascético y abstractamente abierto, sino en forma poética, entonces se produce a menudo algo mucho peor todavía. Marx dice en una ocasión a propósito de la economía de Adam Müller: "Su contenido consta de prejuicios adocenados, espumados en la apariencia superficial de las cosas. Este contenido falso y trivial ha de elevarse luego y poetizarse por medio de una forma de expresión mistificante." Porque todo semejante "poetizar", que las más de las veces consiste en un irracionalismo exageradamente refinado, en un llamado a lo "originario" (a lo animal y bestial), intensifica todavía el carácter decadente de dicha literatura. Se añade, en efecto, a la tendencia decadente general —objetivamente— una idealización de esta decadencia, un ahondamiento y una poetización de la decadencia, y con esto, aunque en muchos casos sin quererlo, su apologética.

Ya la aceptación literariamente ascética de esta manifestación cual idéntica con la realidad constituía una renuncia a la lucha literaria contra la inhumanidad capitalista. Y aquí se añade ahora a esta capitulación una cohonestación no por involuntaria y modernamente disonante menos cierta.

VII

La crítica marxista de la decadencia ideológica se concentró en mostrar detrás de las frases, detrás de la superficie altisonante, al verdadero burguesismo. Así designa Marx el carácter de Stirner como "la unidad de sentimentalismo y fanfarronería", y así caracteriza su filosofía como: "La filosofía de la sublevación que se nos acaba de exponer, en malas antítesis y en figuras retóricas fenecidas, no es más, en última instancia, que una apología baladroneante de la economía del nuevo rico."

Y Lenin da más tarde políticamente de todas las corrientes anarquistas y afines la caracterización igualmente profunda y justa de que son formas de expresión del pequeño burgués enfurecido por las crisis del capitalismo.

El espíritu burgués significa dejarse engañar por frases, embriagarse con frases, en lugar de atenerse a la comparación intrépida de las convicciones subjetivas con la realidad objetiva. La frase es una expresión política, científica o literaria que no refleja el verdadero movimiento que ni siquiera se toma la molestia de estudiarlo y expresarlo y que, por esto, aun si en ocasiones toca la realidad, se aleja con todo cada vez más del movimiento de la curva en la dirección de la tangente.

En su aplicación a la literatura, esta definición del contenido de la frase ha de destacarse especialmente. Porque es el caso que también el balbuceo naturalista-impresionista, el silencio a la manera de Maeterlinck, la inarticulación dadaísta y la objetividad ascética de la "nueva objetividad" son, en cuanto al contenido y considerados en relación con la realidad, mera frase. Y del mismo modo que este contenido real convierte a la frase en frase, así se convierte también el ideólogo, por su actitud real frente a la realidad, en un burgués o, inversamente, en superador del espíritu burgués. Es este movimiento real lo que decide, y no el atavío, no el disfraz, ni el nivel intelectual aisladamente considerado, o la cantidad del saber, o la "maestría" formal.

El espíritu burgués sólo puede superarse interiormente mediante una verdadera comprensión de los grandes conflictos y crisis del

desarrollo social. El burgués se halla situado frente a los conflictos, aun si es arrastrado a ellos o si se precipita él mismo apasionadamente en ellos, huérfanos de comprensión. En relación con la práctica del escritor, esto significa tanto, si recordamos la misión central anteriormente definida de la literatura y lo que es la plasmación del individuo real, como: saber lo que es cierto y lo que es falso, lo que es objetivo o subjetivo, lo que es grande, pequeño, humano, inhumano, trágico o ridículo.

Este conocimiento es un reflejo de las conexiones dialécticas de la realidad objetiva. Los problemas de los criterios y las valoraciones surgen también siempre ininterrumpidamente en la ideología de la época de la decadencia. Sólo que son siempre de carácter subjetivo. Es a partir del sujeto que ha de "revalorarse" la realidad (Nietzsche).

El desplazamiento del conocimiento de estas conexiones reales hacia lo subjetivo lo percibió ya Marx y lo criticó en tiempos de la revolución de 1848 cual un síntoma de la capitulación objetiva ante los poderes reaccionarios de la historia. Es precisamente cuando las tendencias hacia el progreso objetivo de la vida no se perciben, o cuando inclusive se ignoran más o menos deliberadamente, introduciendo en lugar de ellas interpretativamente en la realidad deseos subjetivos cual fuerzas impulsoras de la misma, que se produce la decadencia ideológica. Precisamente porque el movimiento objetivo de la historia contradice la ideología burguesa, también la transferencia más "radical" y "profunda" de tales elementos subjetivos puros habrá de convertirse, con necesidad objetiva, en un apoyo de la burguesía reaccionaria.

En ocasión de la discusión sobre Polonia, en el Parlamento de Francoforte, critica Marx las manifestaciones más diversas de la traición de la revolución democrática en esta cuestión. La crítica de los apologetas ordinarios de la desmembración de Polonia no reviste aquí importancia para nosotros. Pero resulta tanto más significativo, en cambio, que dos escritores políticos de izquierda entonces conocidos, Arnold Ruge y Wilhelm Jordan, se presentaran con una tesis que, partiendo de la "profunda" comprensión de la tragedia de Polonia, conducía a la justificación de la política reaccionaria y antidemocrática alemana. La comprensión de la trágica necesidad de la desaparición de Polonia, dicen Jordan y Ruge, ha de despertar en nosotros una profunda simpatía por el pueblo polaco, pero, precisamente esta inteligencia nos prohibe intervenir en el curso trágico de la historia. De modo, pues, que la comprensión de la tragedia del pueblo polaco significa, al cabo, una sanción

del *statu quo,* del reparto de Polonia entre las tres potencias reaccionarias de la Europa de entonces.

El desenmascaramiento marxista del espíritu burgués de esta concepción parte, por supuesto, del análisis de los hechos reales. Y éstos son: en la época de la división de Polonia, las oposiciones internas en el seno de la democracia polaca de los nobles, el advenimiento de la gran nobleza, que habían de conducir necesariamente, entonces, a la desaparición de la nación. Pero a partir de 1815, el dominio de la aristocracia es tan anacrónico y está tan minado como lo fuera en 1772 la democracia de los nobles. Y con esto, la misma necesidad histórica que determinó entonces la desaparición de la democracia de los nobles, y con ésta, la de la nación polaca, pone la revolución democrática, la revolución campesina y, con ésta, la reinstauración de la nación polaca a la orden del día.

La "profunda" inteligencia de la tragedia por parte de Ruge y Jordan es, pues, una traición de los intereses de la democracia internacional y alemana de 1848, una capitulación ante los intereses de las autocracias prusiana, austriaca y rusa. Su "profundidad" es una frase, ya que nada tiene que ver con la evolución histórica objetiva; y los que la proclaman son unos burgueses, ya que toman la frase por la verdad, se hallan extraños y perdidos en el curso del desarrollo y sirven —sin saberlo y sin quererlo— los intereses de la reacción europea.

Esta crítica de Marx es además particularmente interesante para nosotros porque, en el marco de una discusión política, él toca aquí el meollo de las tendencias de la decadencia de la tragedia, a saber: la propensión en el sentido de sustituir la colisión histórico-universal objetivamente plasmada por la visión subjetiva del héroe trágico respecto de la necesidad trágica de su ruina. Las figuras importantes de la transición de esta evolución expresan esta tendencia con un carácter cada vez más pronunciado. Constituye ésta un elemento importante del "desarrollo" de la teoría de lo trágico, de Hegel, por F. Th. Vischer; juega en la producción de Grillparzer después de 1848 (*Ein Bruderzwist im Hause Habsburg* ["Una discordia fraternal en la casa de Habsburgo"]) y de Hebbel (*Agnes Bernauerin, Gyges und sein Ring* ["Gyges y su anillo"]) un papel cada vez más decisivo. Bajando de esta altura intelectual y poética, dicha concepción de lo trágico se convierte cada vez más, en el drama moderno, en un elemento esencial de la falta de acción, de la falta de conflicto y del psicologismo.

Ya indicamos anteriormente cuán decisiva es para el escritor la valoración justa de los personajes y de sus conflictos; esto signi-

fica precisamente lo contrario de una valoración subjetiva. La gran seguridad de los escritores anteriores en la plasmación de sus personajes, en la exposición de sus relaciones y en el desarrollo de sus conflictos se basa en el hecho de que aquéllos han llegado a criterios realmente y socialmente objetivos a partir de una comprensión profunda de la realidad.

Por supuesto, estos criterios llevan el sello de la época y del estado en sí de la sociedad en los que fueron descubiertos y literariamente valorados. Contienen, pues, como todo conocimiento humano, un elemento de relatividad. Pero la ciencia moderna de la época de la decadencia, que ignora siempre la dialéctica de lo absoluto y lo relativo, es la sola que, a causa de este elemento relativo, pasa por alto el núcleo objetivo y absoluto en estos descubrimientos justos y profundos de criterios para el juicio de los individuos y de sus actos y sus destinos. La sociología vulgar simplifica burdamente este relativismo y lo lleva, mediante un "análisis de las clases" seudomarxista, al extremo. En la sociología vulgar, todo se explica mecánica y fatalmente desde el "punto de vista de la clase", con lo que se produce en ella una total nivelación relativista. Todo resulta en ella igualmente necesario, inclusive la apologética más repugnante del capitalismo en decadencia. Es una apologética de la apologética.

El sentimiento relativista moderno de la vida protesta contra la objetividad de tales criterios de valor, también desde el punto de vista del carácter complicado de la vida. Dícese que los fenómenos de la vida son tan intrincados y contradictorios, que en relación con ellos la aplicación de todo criterio ha de resultar burda y ha de violentar las verdaderas sutilezas y las transiciones. De momento esto parece obvio, pero es, con todo, fundamentalmente falso. Los grandes escritores anteriores conocían la complicación de los caracteres y situaciones, sus contradicciones y las transiciones intrincadas de la vida real mucho mejor que los relativistas actuales. Don Quijote, Falstaff, Tobias Shandy son caracteres complicados y contradictorios que se meten en situaciones complicadas y muy contradictorias, y la impresión que nos proporcionan vuelve a pasar siempre de lo cómico a lo sublime y lo enternecedor. Sólo que Cervantes, Shakespeare y Sterne saben perfectamente cuándo, dónde y hasta qué punto sus héroes son ridículos o trágicos, dignos de simpatía o de compasión. Y a diferencia por completo de los relativistas modernos, dichos autores pueden expresar los matices más delicados clara y plásticamente, con todos los tonos que ilustran y enriquecen lo esencial, precisamente porque ven y

valoran objetiva y justamente el significado preciso de cada sentimiento y de cada acción.

Esta seguridad de la plasmación —y con ésta la flexibilidad y la elasticidad ligadas necesariamente a ella— se pierde a consecuencia de la decadencia, de su subjetivismo y su relativismo. Aquí es donde entra en acción, aunque no siempre con éxito, la lucha decidida de los realistas importantes contra el elemento ideológico desfavorable de la época de la decadencia. Esta lucha es extraordinariamente complicada, pero, gracias precisamente a su análisis, resulta posible llegar a la comprensión justa, no esquemática, de la conexión entre la ideología y la producción literaria, y ver las posibilidades y los peligros de la "victoria del realismo" en la época de decadencia de la literatura de modo más concreto de lo que hasta ahora hemos expuesto.

Tomemos el caso de un escritor tan importante como Henrik Ibsen. En su *Pato salvaje,* que él mismo experimentó como algo totalmente nuevo en su producción, llegó hasta el mismo umbral de una comedia magníficamente típica de la autodisolución de los ideales burgueses, del desenmascaramiento del mecanismo de la hipocresía y el autoengaño en la sociedad capitalista decadente. Hacia el final de la pieza se produce un diálogo importante entre los representantes de los dos puntos de vista opuestos, entre Gregers Werle, el Don Quijote de los ideales burgueses antiguos, de las "exigencias ideales", y del cínico Relling, quien defiende la hipocresía y el autoengaño de los individuos como vitalmente necesarios para ellos. Relling se apoya, en esto, en el hecho de haber convencido al estudiante de teología depravado, Molvik, que era "demoniaco".

Gregers: ¿Y no es, acaso, demoniaco?

Relling: ¿Qué demonios significa demoniaco? Esto no es más que un disparate que yo he inventado para salvarle al individuo la vida. Si no lo hubiera hecho, hace años ya que el pobre del buen puerco habría sucumbido de autodesprecio y desesperación.

. . . . .

Relling: ¡Ah! y antes de que se me olvide, señor Werle hijo, no se sirva usted del extranjerismo "ideales". Tenemos ya para ello la buena palabra nacional "mentiras".

Gregers: ¿Cree usted que las dos cosas son parecidas?

Relling: Pues sí, más o menos como el tifus y la fiebre de la pereza.

Gregers: Doctor, no me voy a dar punto de reposo hasta salvar a Hialmar de sus garras.

Relling: Esto sería para él la mayor desgracia. Quítele usted a un individuo corriente la mentira vital, y le quita al propio tiempo la felicidad.

He aquí un desenmascaramiento valiente y profundo del burguesismo capitalista en sus diversos matices. (¡A propósito de cuántos escritores modernos que se las dan de demoniacos no se le ocurren a uno las palabras cínicas de Relling!). Si hubiera sido posible para Ibsen ir aquí hasta el fin, ideológica y artísticamente, se habría convertido en el comediógrafo más grande de su tiempo, en un digno sucesor de los clásicos de la comedia. ¿Dónde se sitúa la divisoria? Antes del *Pato salvaje,* Ibsem ha fustigado violentamente la hipocresía de la sociedad burguesa y ha vuelto a señalar siempre que los ideales del periodo ascensional de la clase burguesa se han convertido en adelante en mentiras hipócritas, que los ideales proclamados y la práctica burguesa ya nada tienen en común. En consecuencia, plasma conflictos trágicos a partir de la oposición entre ideal y realidad. Pese a que la problemática sea algo demasiado angosta para el desenmascaramiento de las contradicciones más profundas de la sociedad burguesa, se producen con todo en ella, sobre todo en la *Casa de muñecas* y en los *Espectros,* grandes tragedias, indisolublemente trágicas, de amor, matrimonio y familia. La práctica poética de Ibsen se sale aquí de los límites de su propia problemática ideológica: el hecho de que Nora y la señora Alving se tomen sus ideales trágicamente en serio, no es más, a los ojos de Ibsen, que el eje exclusivo de los conflictos trágicos; en la plasmación real, esta seriedad moral no es más que la ocasión determinante. Estas mujeres poseen una energía y una consecuencia morales tales, que su acción rompe la costra de la familia burguesa, desenmascara su hipocresía inveterada y pone trágicamente de manifiesto sus contradicciones sociales y humanas. Plasmando, Ibsen es aquí más amplio y objetivo que en su ideología.

En el *Pato salvaje,* Ibsen se encuentra en los umbrales de un Don Quijote filisteo-burgués moderno. Gregers Werle representa en medio del burguesismo capitalista los ideales del periodo heroico del desarrollo burgués con la misma convicción y la misma inutilidad con que Don Quijote representó honrada e inútilmente los ideales de la caballería andante decadente en la sociedad burguesa en vías de advenimiento. Estos sus "postulados ideales" dirigidos a los pequeñoburgueses depravados de la sociedad capitalista se disuelven tan profundamente en el ridículo como en su día los ideales caballerescos de Don Quijote. El ridículo se intensifica todavía

en Ibsen y se profundiza en una comicidad realmente soberbia. Lo que Gregers exige del verdadero matrimonio, o sea franqueza y sinceridad absolutas del uno frente al otro, esto lo encarnan su padre, viejo gran capitalista fraudulento con el que ha roto por este motivo, y la hábil mujer de vida alegre y de carrera, señora Sörby. El "postulado ideal", o sea la veracidad y la sinceridad recíprocas como base del matrimonio, esos dos taimados canallas lo practican cínicamente como base de la prosecución tranquila de sus respectivas vidas anteriores. De modo, pues, que los antiguos ideales no sólo se rebajan por el hecho de que no pueden realizarse y de que en los individuos depravados degeneran en mentira e hipocresía, sino que se revela además que los grandes burgueses cínicos pueden ya utilizarlos para sus fines brutalmente egoístas. En este mundo de cinismo e hipocresía, los ideales burgueses se hunden tan tragicómicamente como los ideales caballerescos en las aventuras tragicómicas del caballero de la triste figura. Ibsen estuvo muy cerca de plasmar una gran comedia de su época.

Pero sólo estuvo cerca, sin conseguirlo nunca. Marx dice a propósito de la función histórica de la gran comedia: "La última fase de una figura histórico-universal es su *comedia.* Los dioses de Grecia, heridos ya una vez mortalmente en el Prometeo encadenado de Esquilo, hubieron de morir una vez más, cómicamente, en los diálogos de Luciano. ¿Por qué este curso de la historia? Para que la humanidad se separe de su pasado *alegremente.*" Ésta fue la misión histórica de las comedias sobre Falstall, de las *Bodas de Fígaro.*

Este separarse alegremente del pasado no le ha sido deparado a Ibsen. Es de lo que adolece su *Pato salvaje.* La figura de Gregers Werle no posee ni la comicidad avasalladora ni la elevación impresionante del Don Quijote. ¿Por qué? Porque Cervantes tenía ideas perfectamente claras tanto de que los ideales de su héroe estaban superados desde el punto de vista histórico-universal y habían sido arrojados por la historia al estercolero, como de la pureza humana y de la honradez y el heroismo subjetivos de Don Quijote. Percibió justamente las dos cosas y las valoró justamente. Ibsen, en cambio, pese a su propia crítica profunda y desenmascaradora, sigue aferrado convulsivamente a los ideales proclamados por Gregers Werle. Se propone no sólo demostrar su pureza y su honradez subjetivas, sino salvar al propio tiempo el contenido de sus aspiraciones. Su propia plasmación produce aquí las contradicciones dialécticas más terribles y las situaciones cómicas más formidables. Pero no puede aprovecharlas poéticamente hasta el final, porque valora a su héroe inadecuadamente, sobreestimándole por una parte y subestimándo-

lo por la otra, elevándolo en parte indebidamente y rebajándolo en parte injustamente.

En el desarrollo de su creación ulterior, después del crepúsculo de los dioses de sus ideales, que su *Pato salvaje,* pese a estas fallas, objetivamente representa, Ibsen se esfuerza por crear héroes que correspondan a los postulados de Gregers Werle sin caer, con todo, en la crítica de Relling. Con lo que se extravía en un falso espíritu aristocrático. Trata de crear individuos que sobresalgan del promedio, busca al nuevo hombre, elevado por encima de las antiguas contradicciones, pero se ve con todo obligado —en la conexión más íntima con su incapacidad para criticar el contenido y la posición histórica rea de los ideales de Gregers Werle— a plasmar a este nuevo hombre con el antiguo material, sólo que con elevación e intensificación artificiales.

Ibsen es un escritor demasiado realista, con mucho, demasiado consecuente e intrépido para no ver y plasmar simultáneamente lo vil, lo repugnante y lo directamente ridículo de sus nuevos héroes, de sus Rosmer, Hedda Gabler y Solness. Se esfuerza, sin embargo, por presentarlos como héroes trágicos que sobresalen del promedio. En esta forma, la discrepancia de los criterios humanos del *Pato salvaje* se va intensificando ininterrumpidamente. Los personajes son sobreestimados y subestimados en mayor grado todavía por el autor. Esta simultaneidad indiferenciada e inaclarada de valoraciones que se excluyen obliga a Ibsen a crear personajes que se ponen ininterrumpidamente de puntillas para parecer mayores de lo que son en realidad, cuya "elevación trágica" es realzada todavía artificial e inorgánicamente por todo un aparato simbolístico, por una animación simbolista, y de cuya grandeza fatigosamente lograda y por lo tanto nunca convincente realmente el autor se mofa con todo, sin cesar, amargamente.

Nada tiene de casual que el simbolismo pronunciado de Ibsen empiece en el *Pato salvaje.* Este simbolismo es el medio artificial para unir, por lo menos aparentemente, lo inconciliable, para tapar artificialmente la contradicción no resuelta en la vida, la contradicción no comprendida, percibida en deformación y reproducida con mayor deformación todavía. Precisamente en un realista de la categoría de Ibsen puede verse claramente en cuán poca medida constituyó el simbolismo una superación de las contradicciones artísticas de las aspiraciones realistas de fines del siglo XIX, siendo, por el contrario, la expresión literaria del hecho de que los escritores no lograron dominar dichas contradicciones ni desde el punto de vista humano, ni del ideológico, ni del artístico: se refu-

giaron y se precipitaron en el simbolismo. Pero el simbolismo no constituye solución alguna de las contradicciones de este realismo, sino que representa más bien, por el contrario, la perpetuación de las mismas a un nivel artísticamente más bajo y más alejado de la comprensión de la realidad.

Esta transición trágica de Ibsen, de su realismo siempre mezclado ciertamente con elementos naturalistas a la vacuidad contradictoria del simbolismo, es extraordinariamente instructiva desde el punto de vista de nuestra investigación. Porque revela cuán poco estos procesos sean en su esencia de carácter puramente artístico. Constituyen crisis ideológicas de los escritores. Y la expresión literaria de estas crisis ideológicas es precisamente la pérdida de los criterios creadores en relación con los individuos, sus acciones y sus destinos, en relación con lo que estos individuos representan social y moralmente, con lo que su destino significa en la realidad de la vida social, y a propósito de cuál sea la naturaleza real de sus relaciones con sus semejantes.

En Ibsen percibimos todavía la gravedad trágica de esta crisis ideológica. Y aun no sólo a causa de su gran talento y de su honradez literaria, sino a causa del significado objetivo social-histórico de los problemas con los que luchó y que, en forma trágicamente crítica, no logró superar. En la evolución ulterior de la literatura de la época de la decadencia pasa cada vez más claramente a primer término el pequeñoburgués enfurecido que abulta su filisteísmo hasta un heroísmo excéntricamente aislado, y su capitulación ante toda superstición reaccionaria moderna hasta un destino "cósmico" trágico.

Y no se vaya a creer que exageramos. Nos saldríamos sin duda del marco de este artículo si nos propusiéramos analizar en detalle la evolución del drama en esta dirección después de Ibsen. Limitémonos pues, a título característico, a un solo ejemplo. Es sabido que, en los decenios que precedieron a la guerra, August Strindberg jugó en la dramaturgia internacional un papel eminente, poniéndosele en muchos casos muy por encima de Ibsen. Los dramas de su última época fueron muy importantes en relación con el advenimiento y el desarrollo del simbolismo dramático, así como para la extensión de éste en el expresionismo.

Sólo voy a reproducir aquí un pequeño pasaje de uno de los dramas más célebres y "profundos" de dicho periodo de Strindberg. En la primera parte de la trilogía *Nach Damaskus* ("Hacia Damasco"), los protagonistas, el Desconocido y la Dama, se encuentran en una encrucijada. Se enamoran inmediatamente uno de

otro. El desconocido iba a recoger una carta en la oficina de correos; pero no lo hace, porque aquélla sólo puede contener algo malo. Emprenden un viaje a pie, en el que les ocurren cosas terribles. Aquí nos limitamos a un solo aspecto, a saber: al hecho de que la falta de dinero del Desconocido juega en la larga serie de las humillaciones por las que él y su amada han de pasar un gran papel, que Strindberg no se cansa de destacar. En la última escena de la primera parte vuelven a encontrarse, después de muchas aventuras, en la misma encrucijada. Y ahora, después que la Dama ha recordado a su amigo la carta que no fue a recoger, se desarrolla el siguiente diálogo:

La Dama: Entra, y cree que se trata de una carta buena.
El Desconocido (con ironía): ¿Buena?
La Dama: Sí, créelo, ¡imagínatelo así!
El Desconocido (entra en la oficina postal): Bueno, ¡voy a probarlo!
La Dama se queda en la acera esperando.
El Desconocido sale de correos con una carta.
La Dama: ¿Pues bien?
El Desconocido: ¡Estoy avergonzado! — ¡Era el dinero!
La Dama: ¡Lo ves! — Y todos estos sufrimientos, todas estas lágrimas, todo en vano...

En semejantes escenas se ve al desnudo lo que la falsa profundidad de la literatura moderna presenta en realidad a la literatura de la decadencia. Y la tan cacareada grandeza del Strindberg de la última época ha de consistir precisamente en que habría plasmado de modo emocionante los "poderes misteriosos" de la naturaleza humana. Ahora bien, como el lector puede verlo por sí mismo, el verdadero contenido de estos "poderes misteriosos" no es más que una "objetivación" exagerada, y por lo tanto mendaz, de la superstición burguesa.

Por supuesto, también esta superstición tiene sus raíces sociales, a saber: la inseguridad de la vida en el capitalismo, que Lenin ha señalado reiteradamente como fuente de la subsistencia y de la nueva producción de ideologías religiosas en aquél. Pero esta causa real de los acontecimientos por él plasmados, la plasmación pretenciosa y a menudo esencialmente irrealista del Strindberg de la última época no la pone al descubierto. Antes al contrario, sólo sirve para conferir a estos acontecimientos no derivados, no explicados e inaclarados una solemnidad objetiva mendaz de profundidad y misterio. Strindberg no hace más que objetivar y profundizar literariamente la representación normal del burgués, ante la

que él se sitúa en esencia de modo totalmente desprovisto de espíritu crítico, de tal manera, que se produce la apariencia de que corresponden efectivamente al miedo supersticioso del burgués unas fuerzas misteriosas reales. Con lo que llega a un nivel intelectual de la comprensión de la realidad más bajo todavía, objetivamente, que el del burgués supersticioso, quien en general cree mucho menos en esta objetividad mistificada de su representación que el célebre escritor "vanguardista".

Y con todo esto, Strindberg se sitúa, en cuanto personalidad conjunta y en cuanto talento literario, muy por encima de los dramáticos de la decadencia, los Wedekind, los Kaiser y los Hasenclever, que se hicieron célebres contemporáneamente con él y después que él.

El ejemplo de Strindberg muestra hasta qué punto se ha perdido en la decadencia todo criterio del peso objetivo y del significado social objetivo del hombre y sus destinos. La descomposición general de todas las formas literarias en dicho periodo no es en modo alguno un proceso artístico inmanente, una lucha contra las "tradiciones", como los escritores y los artistas decadentes se lo imaginan, sino la consecuencia socialmente necesaria, objetiva e inevitable de esta falta de espíritu crítico de los escritores (en cuanto tales) frente a los fenómenos superficiales del capitalismo, la consecuencia de su capitulación sin crítica ante la superficie de éste y de su identificación sin crítica de la apariencia (apariencia deformada) con el ser.

Repetimos: el conocimiento literario de semejante criterio constituye la base de toda composición literaria. Toda acción es una verdadera afirmación o un verdadero fracaso de personajes socialmente determinados en situaciones socialmente determinadas. Toda disposición de la composición es un reflejo literariamente intensificado y concentrado de las relaciones sociales, morales y humanas recíprocas de unos personajes con otros. Solamente la verdad objetiva y la seguridad subjetiva de este criterio pueden empezar por abrir al escritor el camino hacia la plenitud de la vida.

La riqueza interna de una figura poética surge de la riqueza de sus relaciones interiores y exteriores, de la dialéctica de la superficie de la vida y de las fuerzas objetivas y psíquicas de acción más profunda. Cuanto más genuino es este criterio en el escritor, es decir, cuanto más corresponde a la realidad, tanto más puede éste ahondar y tanto más llevará a la luz determinaciones más ricas y una vida más animada. Porque cuanto más auténtico es este criterio, tanto más descubre las grandes contradicciones internas del

desarrollo social y tanto más orgánicamente descubrirá el escritor grandes conflictos sociales en el destino particular, por él vivido, de un individuo. El mero relativismo empobrece al hombre, al escritor y a sus personajes. En tanto que la unidad dialécticamente comprendida y eliminada de lo absoluto y lo relativo, la relatividad justamente comprendida como elemento del proceso, enriquece. Ésta es la razón ideológica de que la literatura de la decadencia no haya creado una sola figura verdaderamente duradera y verdaderamente típica.

La fecundidad de los conflictos plasmados proviene asimismo de esta verdad objetiva y esta seguridad subjetiva del criterio. Únicamente si el escritor sabe y siente exactamente y con seguridad lo que es esencial y lo que es accesorio sabrá también llevar a expresión lo esencial, sabrá plasmar, a partir de un destino privado, el destino típico de una clase, de una generación y, más aún, de una época entera. Con la pérdida de este criterio literario se pierde también la relación recíproca viva entre lo privado y lo social, entre lo individual y lo típico. Lo social abstractamente comprendido no puede en absoluto concretarse en individuos dotados de vida, sino que permanece pobre, seco, abstracto y antipoético. Y por otra parte, en la literatura decadente, las bagatelas más poco interesantes y de buenas a primeras anormales y privadas del mundo de los burgueses se hinchan en "cómicos destinos universales". En ambos extremos impera la misma pobreza y la misma falta de aliento. En cambio, si se da dicho criterio, entonces un acontecimiento aparentemente insignificante puede desplegarse en manos de un escritor importante hasta una riqueza ilimitada de las relaciones humanas y sociales plasmadas. También aquí rige la verdad: el relativismo empobrece, la dialéctica viva enriquece.

Así es como se hunde, en la época de la decadencia, el gran realismo. Y así es como surge, al lado del antirrealismo y del seudorrealismo declaradamente apologéticos de la literatura fomentada por la burguesía reaccionaria, una larga serie de tendencias que se esfuerzan por principio de modo muy "radical" y "vanguardista" por liquidar el realismo hasta en sus fundamentos. Cualquiera que pueda haber sido la intención de los representantes de estas tendencias, es lo cierto que, objetivamente, han ayudado a la burguesía en su lucha contra el verdadero realismo. Esta función social objetiva es característica de toda la literatura de la época de la decadencia, desde el naturalismo hasta el surrealismo.

No puede repetirse con suficiente frecuencia ni con suficiente insistencia: la tendencia hacia la decadencia de la literatura no cons-

tituye una fatalidad del escritor individual, sino que es un problema social normal. Sin duda, cuanto más ha progresado la decadencia ideológica general, tanto mayores exigencias intelectuales y morales se le presentan al escritor si no quiere caer en ella, si quiere abrirse paso hacia el realismo auténtico. Este camino es un sendero angosto y peligroso, bordeado de precipicios trágicos. Tanto más ha de apreciarse la importancia de los escritores que en esta época difícil han logrado, con todo, abrirse paso hasta aquél.

EL IDEAL DEL HOMBRE ARMONIOSO EN LA ESTÉTICA BURGUESA

[1938]

Si se quiere abordar seriamente el problema señalado en el título, no se debe pensar en la teoría y la práctica de los modernos "artistas de la vida" en el periodo imperialista. El anhelo de armonía entre las facultades y las fuerzas del individuo no se ha extinguido nunca por completo. Cuanto más fea y más falta de alma se hacía la vida en el capitalismo en plena expansión, tanto más violentamente había de encenderse en algunos individuos el afán de belleza. Sin embargo, el ansia de armonía no es sino con demasiada frecuencia en el individuo del periodo imperialista un retroceder cobarde, o en el mejor de los casos tímido, ante los grandes problemas de la vida llena de contradicciones que lo rodea. Quiere hallar una armonía en su interior, sustrayéndose a las luchas de la sociedad. Semejante armonía sólo puede ser ilusoria y superficial, y ha de desvanecerse en la nada al menor contacto serio con la realidad.

Los verdaderos grandes teóricos y anunciadores poéticos del ansia humana de armonía han reconocido siempre claramente que la armonía del individuo presupone su colaboración armoniosa con el mundo exterior, su armonía con la sociedad. Los grandes campeones teóricos del individuo armonioso, desde el Renacimiento pasando por Winckelmann y hasta Hegel, han admirado en los griegos no sólo a los verdaderos realizadores de este ideal, sino que han visto con claridad cada vez mayor las causas del desarrollo armonioso del hombre del periodo clásico de Grecia en la estructura social y política de las antiguas democracias. (Otra cosa es el que la esclavitud como base de estas democracias les permaneciera más o menos oculta.)

Hegel dice a propósito de los fundamentos de la armonía en la vida y el arte griegos: "En su realidad inmediata, los griegos vivían en el centro venturoso de la libertad subjetiva consciente y de la sustancia moral." Y en el desarrollo de esta idea, Hegel compara la democracia griega tanto con el despotismo oriental, bajo el cual la persona no tiene derecho alguno, como con la sociedad moderna de la división social del trabajo desarrollada: "En la vida moral griega, el individuo era sin duda independiente y libre en sí, pero sin desprenderse, con todo, de los intereses generales del verdadero Estado. Lo general de la moralidad y la libertad abs-

tracta de la persona en lo interior y lo exterior permanece, conforme al principio de la vida griega, en armonía inalterable y... la independencia de lo político frente a una moralidad subjetiva distinta no se ponía de manifiesto. La sensación amable, el sentido y el espíritu de esta armonía venturosa penetran todas las producciones en las que la libertad griega ha cobrado conciencia de sí misma y en las que su esencia se ha manifestado."

Los fundamentos económico-sociales de aquella floración única en su género de cultura humana, de la perfección armoniosa de la personalidad humana entre los ciudadanos libres de las democracias griegas, fueron descubiertos primero por Marx. Y ha explicado también el meollo racional del ansia inextinguible de los mejores representantes de la humanidad por esa armonía que jamás se ha vuelto a alcanzar. A partir de Marx sabemos por qué dicho periodo de la "infancia normal" de la evolución humana nunca más pueda volver.

Sin embargo, la nostalgia de la reconquista de semejante armonía vive intacta, desde el Renacimiento, en los mejores representantes del progreso. Sin duda, la renovación del pensamiento antiguo y de la poesía y el arte antiguos en tiempos del Renacimiento tiene causas concretas en las luchas de clase directas de la época. No cabe duda que el derecho romano en cuanto sistema comprensivo de una economía de mercancías relativamente desarrollada constituía un arma poderosa de la burguesía en lucha contra el sistema primitivo de privilegios del feudalismo. No cabe duda que el estudio de las constituciones y las guerras civiles antiguas proporcionaba a todos los revolucionarios democráticos y burgueses, desde el Renacimiento hasta Robespierre, armas eficaces en la lucha contra el feudalismo y la monarquía absoluta. Y si bien todas estas luchas estaban llenas de ilusiones, aunque heroicas, en cuanto a la posibilidad de una renovación de la democracia antigua sobre la base de una economía capitalista, no cabe la menor duda, con todo, que precisamente estas ilusiones heroicas eran necesarias para barrer de modo revolucionario los escombros medievales.

Sin embargo, más allá de esto posee la ideología de la renovación de la Antigüedad durante y después del Renacimiento una tendencia propia —contradictoria en sí misma— que apunta en mayor o menor grado más allá del horizonte burgués. Con entusiasmo impetuoso y con una diversidad hoy casi inconcebible de sus facultades geniales trabajaban los grandes individuos del Renacimiento en el desarrollo de todas las fuerzas sociales productivas. Su gran meta era hacer saltar las barreras medievales, locales, an-

gostas y limitadas, de la vida social, era la creación de un estado social en el que todas las facultades humanas y todas las posibilidades de conocer a fondo y de someter fundamentalmente a los fines de la humanidad las fuerzas de la naturaleza habían de ser libres. Y estos grandes individuos vieron siempre claramente que un verdadero desarrollo de las fuerzas productoras equivalía a un desarrollo de las facultades productoras del individuo mismo. El dominio de hombres libres en una sociedad libre sobre la naturaleza: tal es el ideal del Renacimiento del hombre armonioso. Engels dice a propósito de esta gran revolución progresista de la humanidad: "Los individuos que fundaron el dominio moderno de la burguesía lo serían todo, menos burgueses limitados." Pero Engels ve al propio tiempo muy claramente que un desarrollo tan alto y diverso de las facultades personales, inclusive de los individuos más importantes, sólo era posible en un capitalismo poco avanzado todavía: "Los héroes de dicha época no eran todavía esclavos de la división del trabajo, cuyos efectos limitadores y unilateralmente deformantes apreciamos tan a menudo en sus sucesores."

Cuanto más se desarrollan las fuerzas productoras del capitalismo, tanto más se hace sentir también el efecto esclavizador de la división capitalista del trabajo. Ya el periodo de la manufactura convierte al trabajador en un especialista limitado y anquilosado de una sola ejecución, y el aparato estatal de dicha época empieza ya a transformar a sus empleados en burócratas sin pensamiento y sin alma.

Los grandes pensadores de la Ilustración, que luchan contra los residuos de la Edad Media con mayor vigor todavía que los individuos del periodo del Renacimiento, ven en cuanto pensadores honrados, que nada ocultan, la existencia de estas contradicciones en el desarrollo de las fuerzas productoras, cuyos campeones son ellos mismos. Así por ejemplo "denuncia" Ferguson (según la cita de Marx) la división capitalista del trabajo que se va extendiendo ante sus ojos: "Muchos oficios no requieren, en efecto, capacidad intelectual alguna. Dan los mejores resultados mediante la supresión completa del sentimiento y la inteligencia, y la ignorancia es tanto la madre de la actividad como de la superstición." Y añade, a guisa de perspectiva pesimista: si la evolución sigue en esta dirección, "formamos un pueblo de ilotas, y ya no nos quedan ciudadanos libres".

En Ferguson, lo mismo que en todo otro espíritu ilustrado importante, la crítica acerba de la división capitalista del trabajo fi-

gura directamente y sin compromiso al lado del fomento enérgico del desarrollo de las fuerzas productoras, de la eliminación, en el camino de su progreso constante, de todos los obstáculos de origen social. Con esto se halla expresada la discrepancia, fundamental en relación con nuestra cuestión, del pensamiento burgués moderno sobre la sociedad, discrepancia que volvemos a encontrar en toda importante estética contemporánea y en toda reflexión seria sobre la armonía en la vida y el arte. Es un camino lleno de contradicciones el que los pensadores importantes de los siglos XVIII y XIX andan buscando entre dos extremos igualmente falsos y sin embargo igualmente necesarios, al propio tiempo, desde el punto de vista social.

Uno de los extremos consiste en la glorificación de la modalidad de desarrollo capitalista de las fuerzas productoras —durante un largo periodo la única modalidad posible de su desarrollo— y, con esto, en un cerrar los ojos apologético ante el terrible avasallamiento y desmembramiento del individuo, ante la horrorosa fealdad de la vida que lleva aparejado necesariamente y en grado ascendente dicho desarrollo de las fuerzas productivas. El otro extremo consiste en pasar por alto el carácter progresivo de esta evolución frente a las horripilantes consecuencias que produce desde cualquier punto de vista humano: una evasión del presente hacia el pasado, del presente del trabajo convertido en absurdo, del trabajo en que el hombre se convierte en mero aditamento de la máquina, hacia la Edad Media, en la que el trabajo variado de los artesanos "podía todavía elevarse hasta cierto sentido artístico limitado" (Marx), en la que los individuos se hallaban todavía respecto del trabajo en una "relación de servidumbre holgada" (Marx). La discrepancia de los dos extremos es la de la apologética y la reacción romántica.

Los grandes escritores y poetas de la Ilustración y de la primera mitad del siglo XIX no incurren en este falso dilema. Pero tampoco ellos están en condiciones de solucionar las contradicciones existentes de la sociedad capitalista. Su grandeza y su audacia está en que, prescindiendo de la contradicción en la que han de enmarañarse, critican la sociedad burguesa sin contemplación, pero sin abandonar con todo por un solo instante la afirmación del progreso. De ahí que entre los espíritus ilustrados se encuentren los aspectos contradictorios directamente uno al lado del otro. Los poetas y pensadores del clasicismo alemán, cuya actividad decisiva cae ya en el periodo consecutivo a la Revolución francesa, buscan diversas soluciones utópicas.

Su crítica de la división capitalista del trabajo no es en esto ni en un ápice menos severa que la de los ilustrados. También ellos subrayan con cada vez mayor acritud el desmembramiento del individuo. El *Wilhelm Meister* de Goethe plantea la cuestión: "¿De qué me sirve fabricar un buen hierro, si mi interior está lleno de escoria? ¿Y de qué me sirve poner en buen orden una hacienda, si siempre estoy discorde conmigo mismo?" Y ve también de modo perfectamente claro que este carácter inarmonioso se relaciona con la situación social de la burguesía. Dice: "Un burgués puede conseguir ganancias e ilustrar, para el caso de suprema necesidad, su espíritu; pero su personalidad se pierde, haga lo que haga... No puede preguntar: ¿Qué eres? sino solamente: ¿Qué tienes? ¿Qué inteligencia, ué conocimeintos, qué capacidad, qué fortuna?... para ser útil ha de ejercer capacidades particulares, y ya se presupone que en su carácter no hay ni puede haber armonía alguna, porque para hacerse útil en un determinado modo ha de descuidar todo lo demás."

Los grandes poetas y pensadores del periodo clásico alemán buscan, pues, la armonía del individuo y la belleza correspondiente a la misma en el arte. Actúan ya después de la Revolución francesa y han perdido por esto las ilusiones heroicas de la Ilustración. Pero no abandonan, con todo, la lucha por el hombre armonioso y por su expresión artística. Con esto la actividad estética adquiere en ellos un significado eminente y a menudo idealistamente exagerado. Ven en la armonía artística no sólo un reflejo y una expresión del individuo armonioso, sino el instrumento principal para superar interiormente el desgarre y la desfiguración del individuo por parte de la división capitalista del trabajo. Se sigue necesariamente de esta problemática la renuncia a realizar la superación del carácter inarmonioso de la vida capitalista en esta vida misma. La armonía del hombre y la belleza adquieren rasgos extraños a la vida y se enfrentan a ella como ajenos. Schiller canta la belleza así:

> Pero penetra hasta la esfera de la belleza,
> y en el polvo permanece la gravedad
> con la materia a la que domina.
> no arrancada dolorosamente a la masa,
> esbelta y ágil, como salida de la nada,
> se sitúa la imagen frente a la mirada encantada.
> Todas las dudas y todas las luchas callan
> en la seguridad de la victoria confiadas:
> Ha eliminado a todo testigo
> de la indigencia humana.

Aquí adquiere claramente expresión el lado idealista de la filosofía y la poesía clásicas. El idealismo se revela también en el hecho de que Schiller oponga de modo tan brusco la actividad estética al trabajo corriente del individuo. Deriva la actividad estética del individuo, con importante intuición histórica real, del excedente de energías de todo ser viviente. La teoría del "juego" obtenida en esta forma se esfuerza por eliminar la división del individuo provocada por la división capitalista del trabajo, levanta la bandera de la lucha por la personalidad humana íntegra, variada y plenamente desarrollada, pero sólo ve la posibilidad de este desarrollo fuera del trabajo verdadero de su época: "Porque... el hombre sólo juega allí donde es hombre en el pleno significado del vocablo, y sólo es totalmente hombre allí donde juega."

El carácter idealista de semejantes teorías es manifiesto. Sin embargo, hay que ver al propio tiempo que este carácter idealista surge necesariamente, en el pensamiento de los grandes clásicos alemanes, de su situación social. Es precisamente porque no disimulan en modo alguno los aspectos inhumanos del desarrollo capitalista, ni quieren hacer concesión alguna a la crítica reaccionaria y romántica del capitalismo, pero también porque no pueden ver la superación del capitalismo por el socialismo, por lo que han de buscar semejantes escapatorias para la salvación del ideal del hombre armonioso.

Esta utopía estética no sólo se aparta del trabajo concreto y real, sino que busca también caminos utópicos en el sentido social general. Goethe y Schiller creen que pequeños grupos humanos estarían en condiciones de realizar prácticamente el ideal de la personalidad armoniosa y que mediante esta realización podrían constituir células reproductoras para la difusión de dicho ideal por toda la humanidad. Aproximadamente de modo análogo a como Fourier esperaba que de la realización de un falansterio seguiría una transformación progresiva de la sociedad entera al socialismo entendido a su manera. Una creencia semejante constituye también el fundamento del pensamiento pedagógico en el *Wilhelm Meister,* y con esperanzas utópicas parecidas termina la obra de Schiller, *Ueber die ästhetische Erziehung des Menschen* ("La educación estética del hombre").

Toda vez que la partición del individuo y su remedio se buscan sobre todo en los hombres individuales, el problema de la división en sensualidad e inteligencia se sitúa aquí en primer término. Resulta claro, una vez más, que la importancia central que este problema asume en el humanismo del clasicismo burgués se relaciona

íntimamente con el idealismo filosófico. Pero resulta claro asimismo que nos hallamos aquí, también objetivamente, en presencia de un problema capital de la división del individuo por la división capitalista del trabajo. El cultivo unilateral y servil de facultades aisladas de los individuos por la división capitalista del trabajo deja "libres" las demás cualidades y pasiones de los individuos, de modo que o fenecen o proliferan de modo caótico y anárquico. Cuando Goethe y Schiller atacan la cuestión en este punto, plantean la gran cuestión de la armonía posible de las pasiones humanas.

Esta cuestión se convierte algunas décadas más tarde en el eje del sistema socialista utópico de Fourier. Éste parte del punto de vista de que no hay pasión humana alguna que en sí misma sea mala. Sólo se hace tal a consecuencia del carácter anárquico e inhumano de la división capitalista del trabajo. En esto va Fourier en su crítica mucho más allá que los ilustrados y los clásicos, llegando a descubrir los problemas objetivos fundamentales de la división social del trabajo, como el de la separación de la ciudad y el campo. El socialismo en que sueña utópicamente se propone la misión principal, con todas sus instituciones sociales, de desarrollar en cada individuo todas las capacidades y pasiones que en él dormitan, produciendo y asegurando al propio tiempo también en el individuo particular en el socialismo, mediante la colaboración armoniosa de diversas personalidades, la armonía de sus facultades.

Los grandes contemporáneos de Fourier, Hegel y Balzac, perciben ya las contradicciones de la división capitalista del trabajo de un modo mucho más desarrollado de lo que hicieran Goethe y Schiller en los días de su colaboración. La nota elegiaco-resignada que resonaba en todas las esperanzas utópicas de Goethe y Schiller se hace ahora dominante. El gran pensador y el gran novelista realista ven el carácter inhumano de la sociedad capitalista, ven que ésta pisotea con voluntad inexorable toda armonía humana en cada individuo y en cada una de sus manifestaciones vitales. Para Hegel la armonía estética de la vida y el arte griegos es algo que se ha perdido irremisiblemente: el "espíritu del mundo" ha pasado por sobre la esfera de lo estético y avanza apresuradamente hacia otros objetivos. Sobre la humanidad se ha afianzado el dominio de la prosa. Y Balzac muestra directamente que la sociedad capitalista engendra con férrea necesidad la disonancia y la fealdad en todas las manifestaciones humanas de la vida, que todas las aspiraciones humanas de una vida bella y armoniosa son pisoteadas despiadadamente por la sociedad. Sin duda, también en Balzac surgen

a manera de episodio pequeñas "islas" de algunos individuos armoniosos, pero ya no son las células reproductoras de una renovación utópica soñada del mundo, sino episodios aislados y "casuales", en los que unos pocos afortunados se salvan "casualmente" del talón de hierro del capitalismo.

De este modo, la lucha heroica de los mejores representantes del periodo de las revoluciones burguesas por el hombre armonioso terminan con una tristeza elegiaca, con la tristeza de la pérdida irreparable de las condiciones de desarrollo de todas las facultades humanas hasta la armonía. Y sólo allí donde la crítica de la sociedad capitalista se convierte ya en un presentimiento del socialismo se ve la tristeza elegiaca remplazada por los grandes sueños utópicos de los primeros fundadores del socialismo.

En la evolución del arte y la estética burgueses se produce juntamente con la extinción de las ilusiones heroicas del periodo revolucionario, de las ilusiones de la renovación de las antiguas democracias, un vaciado de la concepción de lo clásico. La "armonía" puramente formal que de este modo se origina nada tiene que ver con la vida, ni del pasado ni del presente: se hace puramente "académica", huérfana de contenido, y expresa una indiferencia ufana y satisfecha frente a la fealdad de la vida.

Los artistas y los pensadores importantes del periodo de decadencia de la burguesía se satisfacen cada vez menos con este academicismo vacío. Su abandono de los ideales de la armonía clásica tiene profundos motivos sociales y artísticos. Los realistas serios quieren reproducir la vida social de su tiempo sin contemplaciones y de modo veraz, y renuncian en consecuencia, en sus objetivos artísticos, a toda armonía de lo humano, a toda belleza de la personalidad humana armoniosa.

Cabe preguntar, sin embargo: ¿qué hay detrás de esta renuncia y cómo se efectúa? Sin duda, la belleza y la armonía pueden degradarse por el academicismo a una indiferencia vacua, a una mera "cuestión de forma", pero no son, en su esencia, ni vacuas ni humanamente indiferentes. Únicamente sus conceptos aparecen ahora como vacíos, porque la sociedad capitalista impide en la vida toda realización de su realidad. Y el sueño de la armonía sólo puede realizarse en el arte y resultar operante si es el producto de tendencias reales, serias y progresivas para la humanidad en la vida misma.

Este sueño de la armonía es, pues, precisamente lo contrario de lo que el academicismo, que pretende proseguir a los clásicos, se propone: precisamente lo contrario de la seudorrealización y de la seudoarmonía ficticia y vacua que nos brinda. Su huida frente

a la fealdad y la inhumanidad de la vida en el capitalismo no es más que una capitulación sin lucha frente a ellas.

Sin embargo, ésta no es la única forma de la capitulación artística frente a esta hostilidad elemental del arte, frente a la inhumanidad convertida en barbarie. También artistas importantes, luchadores honrados contra su tiempo y amigos entusiastas del progreso humano han capitulado —sin quererlo e inclusive sin saberlo—, precisamente como artistas, frente a la hostilidad de la época para el arte.

El contenido social-humano de las "antiguas" categorías estéticas de la belleza y la armonía adquiere aquí una importancia enorme, actual, que alcanza mucho más allá de la literatura y el arte. Los grandes realistas del capitalismo ya desarrollado —tomemos el tipo Balzac— han de renunciar decididamente, en cuanto plasmadores fidedignos de la realidad, a la descripción de la vida bella y del individuo armonioso. Sólo pueden plasmar, si quieren ser grandes realistas en las condiciones de su época, la vida inarmoniosa y desgarrada, la vida que pisotea despiadadamente todo lo bello y grande en el individuo y, lo que es peor, lo desfigura interiormente, lo corrompe y lo arrastra en el fango. El resultado final al que llegan ha de ser que la sociedad capitalista es un gran cementerio de la autenticidad y la grandeza humanas asesinadas; que en el capitalismo los individuos han de ser, como lo dice Balzac con amarga ironía, o cajeros o defraudadores, esto es, o tontos explotados o canallas.

Este resultado valientemente acusador distingue categóricamente el realismo auténtico de todo academicismo optimista, que huye frente a las disonancias de la vida. Sin embargo, dentro de este desenmascaramiento acusador de la sociedad capitalista, los caminos se separan a su vez, según la manera de obtener artísticamente el resultado. Según que se adopte como fundamento de la creación artística el resultado de la destrucción humana proporcionado por el capitalismo, o que se plasme también simultáneamente la lucha en contra, la grandeza y belleza de las fuerzas humanas que se destruyen, que se rebelan contra ello con mayor o menor éxito. A primera vista esto parece ser una cuestión puramente artística. Y efectivamente, no se traduce paralelamente, de modo mecánico, en la rebelión política y social contra la barbarie capitalista e imperialista. Hay toda una serie de escritores situados bastante a la izquierda, que aceptan con todo como un hecho la degradación y la destrucción del hombre por el capitalismo, aunque profundamente indignados, y confieren expresión a su indignación precisa-

mente exponiendo y desenmascarando dicho hecho en toda su terrible crudeza, pero sin plasmar, en cambio, la rebelión de la dignidad humana. Pero hay otros en quienes la rebelión no adopta de buenas a primeras un matiz político y social tan declarado, sino que plasman, con viva intensidad, la lucha diaria, y aun de todas las horas, que el individuo de esta época ha de sostener con el mundo capitalista circundante en defensa de su integridad humana. En esta lucha ha de sucumbir, sin duda, si sólo confía en sus propias fuerzas individuales; sólo puede sostenerla con éxito uniéndose a aquellas fuerzas populares que son las que garantizan la victoria final, económica y políticamente, social y culturalmente, del humanismo.

Máximo Gorki se ha convertido en el primer escritor de la literatura mundial de nuestros días porque estas conexiones han hallado en sus obras una plasmación artística del más alto grado. El horror de la vida en la sociedad capitalista no se ha descubierto tal vez nunca antes de modo tan verídico, ni se ha pintado con colores tan oscuros; sin embargo, el efecto es totalmente distinto que en el caso de la mayoría de los contemporáneos, inclusive entre los escritores importantes. Porque Gorki no da nunca simplemente el resultado crudo de lo que ha perecido en el capitalismo a consecuencia del capitalismo, sino que plasma, antes bien, lo que perece, y cómo perece, en qué clase de lucha es destruido. Muestra la belleza humana, la tendencia orgánica hacia la armonía, hacia el despliegue de facultades en sí más ricas, aunque más oprimidas, deformadas y extraviadas, inclusive en los peores ejemplares del género humano. El hecho de que la aspiración viviente hacia la belleza y la armonía se vea pisoteada ante nuestros ojos da precisamente a su acusación la resonancia retumbante a lo lejos, el eco perceptible en todas partes.

Además, la indicación del camino de salida aparece en Gorki de modo artísticamente concreto, a saber: se plasma, en él, de qué modo el movimiento revolucionario de los trabajadores y la rebelión del pueblo despierta al individuo, lo desarrolla, hace florecer su vida interior y le confiere conciencia, vigor y ternura. No se opone simplemente un sistema social a otro, una concepción del mundo a otra, sino que el nuevo ser humano en desarrollo hace que se experimenten de modo artístico y concreto los nuevos contenidos de la vida.

Y aquí es donde el principio de la plasmación artística desemboca en lo político y social. En ninguno de sus contemporáneos es la indignación contra lo antiguo tan avasalladora ni el énfasis de lo

nuevo tan apasionante como en Gorki. Esta indignación, este énfasis de la victoria —plasmados a partir del individuo vivo— significa precisamente aquello de que estábamos hablando, de no capitular artísticamente frente al capitalismo. Sin duda, en Gorki la claridad artística y la política coinciden. Sin embargo, su paralelismo no es en modo alguno mecánicamente necesario. Precisamente un radicalismo basado en una concepción ideológica y artística menos fundada, aun en cosa de simples matices, puede conducir, en la búsqueda de una eficacia más rápida y más ampliamente directa, a la subordinación a un fetichismo muerto y mortal. Por otra parte, la hostilidad del capitalismo para con el arte no es unilateral; también todo verdadero artista ha de ser necesariamente, en cuanto plasmador de personajes humanos —que lo sepa o no— y debido a su impulso enderezado a representar individuos humanamente ricos y desarrollados, un enemigo del sistema capitalista. Podrá considerarse pasajeramente como "desinteresado", podrá refugiarse en el escepticismo, podrá creer inclusive que es conservador. Sin embargo, artísticamente su verdadera rebelión traslucirá con todo a lo lejos, a menos que, debido a una falta de *claridad social y mental demasiado grande, se convierta en una* reacción romántica contra el progreso humano en general.

Aquí, en esta cuestión de la defensa de la dignidad humana pisoteada, de la defensa contra los obstáculos opuestos al pleno desarrollo humano, Anatole France es más radical y decidido que Émile Zola, el Sinclair Lewis de la primera época es más radical que Upton Sinclair, y Thomas Mann más radical que Dos Passos. Y no es en modo alguno puramente casual que la mayoría de los realistas importantes de nuestra época —que son precisamente realistas importantes porque su rebelión es verdaderamente profunda, porque odian verdaderamente el principio mortal y no engalanan esquemas muertos con decoraciones formalistas— hayan también hallado por encima del arte su camino hacia el pueblo. Romain Rolland es el que ha seguido este camino de la manera más decidida. También los caminos de Heinrich y Thomas Mann, así como de otros muchos, debieran hacer reflexionar al respecto a los escritores progresistas. Esta rebelión de los realistas más prominentes constituye el acontecimiento más significativo en el arte del mundo burgués de nuestra época. Gracias a esta rebelión se ha originado, en este periodo artísticamente más desfavorable que muestra la decadencia general de la cultura burguesa, un arte importante. En relación con la vinculación de los mejores representantes de este realismo auténtico con las grandes tradiciones de las épocas pasa-

das lo decisivo no es cuán fuertes sean en cada uno de ellos las tradiciones conscientemente cultivadas. También éstas pueden jugar por ejemplo en Romain Rolland o en Thomas Mann un papel importante; lo decisivo es la conexión objetiva, la continuación objetiva de los grandes problemas humanísticos del desarrollo anterior de la humanidad. Una continuación, sin duda, que arranca de las condiciones particulares actuales de nuestros días, o sea, en este caso, que combate en la cultura del capitalismo aquello contra lo cual el grande artista ha de rebelarse en defensa de su arte.

Existe también otro camino. Y muchos escritores —y no de los menos importantes, ni en cuanto a su peso literario ni en cuanto a su peso cultural general— lo han seguido: han renunciado, radical y decididamente, a todos los ideales de la belleza y la armonía "anticuadas"; toman a los hombres y la sociedad de su época "tal como son". O mejor dicho: tal como suelen aparecer en la experiencia directa de la vida media del capitalismo. Y frente a la descripción de un mundo así dado pierden efectivamente todas las categorías de la antigua estética su sentido. No porque sean en verdad objetivamente anticuadas. Acabamos de ver, precisamente, cuán vivas y operantes son de otro modo, en condiciones radicalmente distintas, en los realistas más importantes de nuestra época. Pero han perdido aquí efectivamente todo sentido, porque el capitalismo destruye día tras día su fundamento social-humano, y los escritores no se proponen describir la lucha contra la destrucción, sino el mundo destructor: no el proceso vivo, sino el resultado muerto. Bajo este supuesto no es sino consecuente que se renuncie radicalmente a toda belleza y armonía y se atribuya a la literatura el papel de una mera crónica de esta "época de acero".

Y esto es lo que ha ocurrido en gran parte en el curso de esta evolución. Se han producido obras que contenían quintaesencias intelectuales, estudios descriptivos del medio, etc., de un mundo que había que empezar por plasmar, pero que tenían el fin literario de la plasmación allí precisamente donde la plasmación poética empieza propiamente. Se han dibujado individuos y destinos que contenían, alineados unos al lado de otros a manera de crónica, los rasgos más llamativos del aniquilamiento del hombre por el capitalismo. Frente a individuos y destinos en los que sólo se enumeran escrupulosamente los resultados acabados o casi acabados de dicho aniquilamiento, no puede producirse simpatía alguna avasalladora y personalmente impresionante; porque nadie percibe lo que, con su destrucción, humanamente se perdió, y no digamos ya lo que, aparte de un programa abstracto, se realizó, en el caso en

que, a consecuencia de la ideología política del escritor, se desarrollan hacia arriba.

Por supuesto, en la literatura no se da solamente esta corriente. Es más, ésta no aparece casi nunca en verdadera pureza, porque apenas existe un escritor auténtico —sea el que fuere su programa abiertamente proclamado— que renuncie por completo a la belleza. Pero la belleza ya sólo es para los escritores algo totalmente extraño y aun totalmente hostil a la materia de la vida que ellos describen. De este modo, ya en Flaubert se convierte la belleza en un principio puramente formal de la elección retórica y pintoresca de las palabras, en un principio que se impone artificiosamente desde fuera al material renuente de la vida. Así, la enajenación y la hostilidad de lo bello respecto de la vida se afirma para Baudelaire en una figura inquietante, demoniaca y vampiresca.

En todas estas modalidades de plasmación e ideologías pesimistas de los artistas importantes se refleja la fealdad, hostil al arte, de la vida capitalista. Y esta fealdad va subyugando en grado creciente las ideologías de los artistas y pensadores del periodo imperialista. Más adelante se describe con mayor extensión todavía la inhumanidad del capitalismo, pero ya no con repugnancia indignada sino con una sumisión consciente o inconsciente ante su "monumentalidad". El ideal griego de la belleza se ve remplazado por un orientalismo convertido en moderno o por una glorificación modernizada del gótico y el barroco. Y Nietzsche realiza el cambio ideológico, declarando leyenda al hombre armonioso del helenismo y dando forma literaria al reino de la "inhumanidad y la bestialidad monumentales". El fascismo hereda todas estas tendencias decadentes de la evolución burguesa y las utiliza como elementos de su demagogia social y nacional, como fundamentos de las cárceles y las cámaras de tortura que levanta por doquier, una vez llegado al poder.

La fuerza viva de la literatura antifascista es el nuevo despertar de su humanismo. Los hitlerianos sabían bien lo que hacían al confiar como instrucción primordial a su "profesor de pedagogía política", Alfred Baeumler, la de la lucha contra el humanismo clásico. Mediante el espíritu humanista y mediante la rebelión humanista que penetran las obras de los Anatole France, los Romain Rolland y los Thomas y Heinrich Mann, que se expresa siempre de nuevo en las obras de los mejores escritores antifascistas, se ha originado una literatura que ya hoy constituye nuestro orgullo y salvará para el futuro el honor artístico de nuestra época. Una literatura "contra la corriente", porque no sólo combate las ideologías

y los hechos bárbaro-reaccionarios de la época, sino que libra una guerra cuerpo a cuerpo, valiente y venturosa, en todas las cuestiones de la creación contra el aniquilamiento del gran arte, del gran realismo, contra la tendencia primordial, naturalmente necesaria de la sociedad capitalista actual.

Hasta qué punto los diversos representantes importantes de la literatura antifascista se consideren o proclamen como continuadores de las orientaciones clásicas no es lo decisivo; lo importante es que también aquí se prosiguen objetivamente las mejores tradiciones de la evolución anterior de la humanidad.

LA FISONOMÍA INTELECTUAL DE LAS FIGURAS ARTÍSTICAS

[1936]

> Los despiertos tienen un mundo común, pero el que duerme se encara solamente al suyo propio.
>
> HERÁCLITO

I

EL BANQUETE de Platón no debe en modo alguno su influencia mantenida por espacio de milenios a su contenido intelectual. La lozanía imperecedera de este diálogo (en contraste con muchos otros en los que Platón ha dado expresión a partes por lo menos tan importantes de su sistema) proviene del hecho de que una serie de personajes importantes, Sócrates, Alcibíades, Aristófanes y muchos otros, aparecen aquí en individualidad viva ante nosotros, del hecho de que este diálogo nos trasmite no sólo pensamientos, sino caracteres susceptibles de ser intuidos.

¿De dónde proviene la vivacidad de estos individuos? Platón es un gran artista que sabe describir la presencia y el medio ambiente de sus figuras con una plasticidad auténticamente griega. Sin embargo, el arte de la descripción de los individuos exteriores y de su medio exterior se encuentra también en otros varios diálogos de Platón, pero sin producir un sentimiento semejante de vida. Y muchos imitadores de los *Diálogos* platónicos han partido de aquí, sin conseguir ni siquiera un vestigio de tal vida.

Me parece a mí que la vida de los individuos del *Banquete* tiene otras razones. Por supuesto, la veracidad vital sensible de los individuos y el medio constituye un elemento auxiliar indispensable, pero no es en modo alguno el elemento decisivo de la plasmación misma. La plasmación parte del hecho, al contrario, de que Platón hace aparecer como característica más profunda y viva de sus personajes su pensamiento distinto, su posición distinta frente al mismo problema: el problema de lo que sea el amor. Los pensamientos de los diversos individuos no son resultados abstractos y generales, sino que la personalidad entera de cada uno de ellos se concentra en el proceso mental, en aclarar para sí dicho problema y pensarlo hasta el fin. Esta manera de ser que surge

ante nosotros, este carácter de proceso del pensamiento permite a Platón presentar como cualidad característica de cada individuo particular su manera de abordar el problema, lo que cada uno considera como axioma que no necesita demostración, lo que demuestra y cómo lo demuestra, la elevación de abstracción que alcanzan sus pensamientos, de dónde toma sus ejemplos concretos, lo que descuida o pasa por alto y cómo lo hace. Tenemos ante nosotros una serie de individuos vivos, caracterizados e inolvidables en su peculiaridad humana, y con esto, todos estos individuos, caracterizados exclusivamente y destacados unos de otros por su fisonomía intelectual, se han convertido en individuos que al propio tiempo representan tipos.

Esto constituye, por supuesto, un caso extremo en la literatura universal. Pero no constituye en modo alguno un caso único. Recuérdese el *Neveu de Rameau* ("El sobrino de Rameau"), de Diderot, o el *Chef d'oeuvre inconnu* ("La obra maestra desconocida"), de Balzac. También en estas obras se individualiza a los personajes por su posición viva, personal y fatal frente a problemas abstractos; la fisonomía intelectual es también aquí el medio principal de la plasmación de la personalidad viva.

Los casos extremos ilustran un problema de la plasmación literaria poco tratado en general e importante para el presente. Las grandes obras maestras de la literatura universal dibujan siempre cuidadosamente la fisonomía intelectual de sus figuras. Y la decadencia de la literatura se manifiesta siempre —tal vez en la época moderna de la manera más clara— en la deformación de la fisonomía intelectual, en la negligencia deliberada o en la incapacidad de los escritores en cuanto a plantear y resolver este problema dándole forma.

Es indispensable para toda grande creación poética el que represente sus figuras en un enlace omnilateral de unas con otras, de su ser social; en un enlace omnilateral con todas las grandes cuestiones de este ser. Cuanto más profundamente se captan estas conexiones y cuanto más variadamente se elaboran dichos lazos, tanto más importante puede ser la composición poética, porque tanto más se aproxima a la verdadera riqueza de la vida y a la "astucia" del verdadero proceso de la evolución, de la que Lenin habla tan a menudo. Quien no se halla gravado por prejuicios burgueses decadentes o sociológicos vulgares se percatará de que la capacidad de los personajes poéticos en cuanto a expresar su ideología por medio de pensamientos constituye un elemento necesario e importante de la reproducción artística de la realidad.

Una caracterización que no abarque la ideología de los individuos plasmados no puede ser completa. La ideología es la forma más elevada de la conciencia, de modo que el escritor que la pase por alto borra lo más importante del personaje que tiene en mente. La ideología es una vivencia profunda y personal del individuo singular, una expresión eminentemente característica de su ser interior, y refleja al propio tiempo, de modo significativo, los problemas generales de la época.

Pero conviene eliminar aquí algunas equivocaciones obvias a propósito de la fisonomía intelectual. Ante todo, la fisonomía intelectual de los personajes literarios no implica que sus puntos de vista deban ser siempre objetivamente justos, que su ideología personal refleje justamente la realidad objetiva. Tolstoi es uno de los más grandes artistas también en la plasmación de la fisonomía intelectual. Pero tómese por ejemplo un personaje de fisonomía intelectual tan destacada como Konstantin Lewin, ¿en qué tiene razón? Hablando con franqueza: en nada. Y Tolstoi plasma este no-tener-razón de su favorito con una veracidad despiadada. Recuérdense simplemente las discusiones de Lewin con su hermano o con Oblonski. En éstas plasma Tolstoi con arte supremo precisamente los cambios de los puntos de vista de Lewin, su pensamiento incoherente, sus transiciones en forma de crisis de un extremo al otro. Pero precisamente en estos cambios permanentes y bruscos se revela la unidad de la fisonomía intelectual de Lewin: la manera de apropiarse los diversos puntos de vista opuestos. El carácter peculiar que estos puntos de vista adoptan en él en cada caso es siempre el mismo, es siempre la manera personal de pensar y sentir de Lewin respecto de la generalidad. Y sin embargo, esta unidad personal nunca se atasca en la mera personalidad, sino que es, precisamente en esta forma personal y pese a la falsedad objetiva de los diversos contenidos, algo general.

El segundo error posible que podría producirse aquí es la idea de que la plasmación acabada de la fisonomía intelectual requiera una intelectualidad abstracta. La polémica contra la trivialidad naturalista, que cae fácilmente en el extremo opuesto, conduce a veces a tales conclusiones. André Gide presenta en una ocasión, en semejante polémica, al *Mithridate* de Racine como modelo inigualable, sobre todo en la discusión del rey con sus hijos acerca de la lucha contra Roma o la capitulación. Gide dice: "Sin duda, nunca han podido hablar padres e hijos en esta forma, y no obstante (o precisamente por ello) todos los padres y todos los hijos se reconocerán en dicha escena a sí mismos." Esta concepción significaría

que la intelectualidad abstracta de Racine o de Schiller constituye la forma de plasmación más indicada para expresar la fisonomía intelectual. Compárese al rey raciniano y sus hijos con cualesquiera héroes de Shakespeare cuyas concepciones sean opuestas, por ejemplo con Bruto y Casio. O compárense las oposiciones de ideologías entre el Wallenstein, el Octavio y el Max Piccolomini, de Schiller, con las que existen entre Egmont y Oranien, en Goethe. Nadie dudará de que en Shakespeare y Goethe se da no sólo una vivacidad sensible más fuerte de los personajes, sino que se ponen de manifiesto asimismo unos contornos más claros y destacados de la fisonomía intelectual.

La razón de esto es fácil de ver. Los enlaces figurados entre la ideología y el ser personal de los individuos son, en Schiller y Racine, más simples, más rectilíneos, más rígidos y pobres que en Shakespeare o en Goethe. Cuando Gide polemiza contra la "naturalidad" banal y trivial y propugna una poesía de la generalidad, pasa completamente por alto que en Racine (o Schiller esta generalidad, es demasiado directa; los personajes de Schiller son simplemente, como lo dice Marx, "portavoces del espíritu de la época".

Tomemos la escena, tan loada por Gide, de la discusión entre el rey y sus hijos. A un nivel intelectual-retórico elevado, en un lenguaje admirablemente matizado, fino y rico de sentencias se sopesa el pro y el contra de la actitud respecto de Roma en tres grandes discursos. Sin embargo, cómo esta actitud resulte de la vida personal de las figuras, cuáles vivencias y destinos hayan determinado en cuanto al ser los argumentos concretos y su agrupamiento, esto permanece en la oscuridad. La única acción personal humana que tiene lugar en esta tragedia, el amor del rey y de sus dos hijos por la misma mujer, sólo se enlaza con la discusión de modo flojo y superficial. Y debido a esto, la discusión intelectual, elaborada con admirable delicadeza, permanece flotando en el aire, no tiene raíz visible alguna en las pasiones humanas de los personajes, y tampoco puede en consecuencia conferirles intelectualmente una fisonomía tan clara como suele ser el caso en Shakespeare.

Tomemos a manera de ejemplo de comparación contrastante alguno de los numerosos rasgos del arte de la caracterización de Shakespeare. Bruto es estoico, Casio epicúreo. Ambos aspectos sólo se señalan, en Shakespeare, en unas pocas frases alusivas. Pero, ¡cuán profundamente está ligado el estoicismo de Bruto a toda su vida! Su esposa, Portia, es hija de Catón, y toda su relación está compenetrada —sin que se diga— de elementos sentimentales e

intelectuales estoico-romanos. Cuán característica de la modalidad peculiar de su estoicismo son la actuación puramente idealista e ingenuamente confiada de Bruto y su lenguaje deliberadamente despojado de adornos y de toda ostentación retórica. Y lo propio cabe decir del epicureísmo de Casio. Quisiera llamar simplemente la atención sobre el rasgo extraordinariamente delicado y profundo que se manifiesta en el hecho de que cuando el trágico fracaso de la rebelión es ya patente, cuando todos los signos anuncian el fracaso del último levantamiento republicano, Casio, fuerte e indómito *por razón de su epicureísmo*, se aparte de su ateísmo y empiece a creer en signos y profecías que Epicuro ha ridiculizado siempre.

Aquí sólo se trata de un rasgo de la plasmación shakespeariana de la fisonomía intelectual, y no de una caracterización exhaustiva de Bruto y Casio. Y Sin embargo, ¡qué profusión de rasgos, qué complicado enlace de la vida más personal con los grandes problemas del acontecer social! Y en contraste con ello, un enlace menos mediato, más directo y rectilíneo del individuo con la generalidad abstracta en Racine.

Sin duda, la riqueza y la vida de la plasmación de Shakespeare y la abstracción relativa de la poesía de Racine se han admitido siempre, pero las consecuencias estético-filosóficas de este contraste no siempre se han visto claramente. También aquí se trata del reflejo de la realidad objetiva en su riqueza y su profundidad. Sin embargo, esta riqueza y profundidad se origina, en la realidad misma, a partir del efecto recíproco, múltiple y rico en luchas, de las pasiones humanas. Los individuos de la realidad no actúan unos al lado de otros, sino unos en favor o en contra de otros, y esta lucha constituye la base de la existencia y de la expansión de la individualidad humana.

La acción como resumen concreto de tales efectos recíprocos intrincados en la práctica de los individuos, el conflicto como forma fundamental de tales efectos recíprocos contradictorios y ricos en luchas; el paralelismo, el contraste como manifestación de la dirección en la que las pasiones humanas actúan en favor o en contra unas de otras, todos estos principios básicos de la composición sólo reflejan en condensación poética las formas básicas más generales y necesarias de la vida misma. Pero no se trata solamente de estas formas. Las manifestaciones típicas generales han de ser al propio tiempo actos particulares y pasiones personales de individuos determinados. El artista inventa situaciones y medios de expresión, con cuyo auxilio puede mostrarse cómo estas pasiones

individuales crecen más allá del marco del mundo meramente individual.

En esto reside el secreto de elevar la individualidad a lo típico, sin quitarle el relieve individual o, más aún, mediante refuerzo precisamente del relieve. Esta conciencia concreta confiere al individuo —lo mismo que la pasión plenamente desplegada y elevada al grado sumo— una expansión humana de las facultades que en él dormitan y que en la vida misma sólo posee al estado desmedrado, sólo según la intención y la posibilidad. La veracidad poética en el reflejo de la realidad objetiva se basa en el hecho de que solamente se eleva a realidad plasmada lo que en el individuo estaba contenido como posibilidad. La superioridad poética consiste en conferir a estas posibilidades latentes plena expansión.

E inversamente: la conciencia de las individualidades plasmadas se hace relativamente abstracta y anémica, como en ocasiones en Racine o en Schiller, cuando es independiente, por lo menos parcialmente, de estas posibilidades concretas de los individuos, cuando no tiene a la base un efecto recíproco tan rico y concreto de las pasiones humanas, cuando produce una cualidad humana no meramente mediante dicha gradación ascendente. La figura poética sólo puede ser significativa y típica cuando el artista logra poner al descubierto los enlaces múltiples entre los rasgos individuales de sus héroes y los problemas objetivos generales de la época, cuando la figura experimenta directamente ante nuestros ojos las cuestiones más abstractas de su época como sus propias cuestiones individuales, vitales para ella.

Es obvio que la capacidad de generalización intelectual de la figura plasmada desempeña en esto un papel enorme. La generalización sólo se reduce a abstracción vacía cuando la conexión entre el pensamiento abstracto y las vivencias personales de la figura se nos escapa, cuando no experimentamos dicha conexión en comunión con ella. Si el artista es capaz de plasmar estas conexiones con plenitud de vida, entonces la saturación de la obra de arte con ideas no perjudica en lo más mínimo su concreción artística, sino que, por el contrario, la reforzará.

Recuérdese *Wilhelm Meisters Lehrjahre* ("Los años de aprendizaje de Wilhelm Meister"), de Goethe. Una fase decisiva de esta importante novela tiene lugar, en la acción, mediante la preparación de una representación de *Hamlet.* Goethe confiere una importancia insignificante a la descripción de los detalles técnicos de esta representación, en la que se concentraría el interés de un

Zola; la preparación es esencialmente, en él, psíquico-intelectual: comprende una serie de discusiones vastas y profundas acerca de las diversas figuras del Hamlet, acerca del modo de composición de Shakespeare, y acerca de las poesías épica y dramática. Y sin embargo, estas discusiones no son nunca abstractas en el sentido poético de la palabra. No lo son, porque cada representación, cada réplica y cada conversación no sólo expresa algo esencial a propósito del sujeto, sino que revela al propio tiempo e inseparablemente un rasgo nuevo y más profundo del carácter de las personas que dialogan, un rasgo que, sin dichas conversaciones, no habríamos percibido en ellas. Wilhelm Meister, Serlo y Aurelia revelan su peculiaridad individual humana más profunda precisamente en la manera como tratan de resolver intelectualmente, como teóricos, actores o directores de escena, el problema de Shakespeare. La caracterización de su fisonomía intelectual, que se origina en esta forma, completa y confiere concreción a la plasmación de su personalidad individual humana conjunta.

Pero la plasmación de la fisonomía intelectual posee además una importancia extraordinaria desde el punto de vista de la composición. En efecto, todo poeta importante crea en sus composiciones cierta jerarquía de los personajes, que no es únicamente característica del contenido social de la obra y de la ideología del escritor, sino que representa al propio tiempo el medio esencial del agrupamiento de las figuras —del centro a la periferia e inversamente—, siendo pues decisivo para la composición. Toda obra poética realmente estructurada contiene una jerarquía semejante. El autor confiere a sus personajes un determinado "rango", al hacer de ellos figuras principales o episódicas. Y esta necesidad formal es tan fuerte, que el lector busca instintivamente esta jerarquía aun en las obras no estructuradas desde el punto de vista de la composición, y permanece insatisfecho si, en comparación con las otras y en relación con la acción, la plasmación de la figura principal no corresponde al "rango" que debería, conforme al lugar que ocupa en la composición.

Este "rango" del personaje principal surge esencialmente del grado de su conciencia acerca de su destino, de la capacidad de elevar también conscientemente lo personal y casual de su destino a cierto nivel determinado de generalidad. Shakespeare, quien en muchos de sus dramas maduros trabaja con el medio de la plasmación paralela de destinos análogos, da siempre a sus figuras principales, mediante esta capacidad de generalización consciente, su "rango" y, con esto, su idoneidad como personaje principal de

la acción conjunta. Remito solamente a los casos paralelos conocidos de Hamlet-Laertes y Lear-Gloster. En ambos casos se eleva el héroe principal por encima de la figura episódica precisamente porque su característica personal más profunda consiste en que no vive meramente su destino individual de modo espontáneo en la casualidad directamente dada, ni reacciona tampoco al destino de modo espontáneo y sentimental. El meollo de su personalidad consiste, antes bien, en que aspira intuitivamente, con toda su vida interior, a salirse de lo meramente dado, en que quiere vivir su destino individual en su generalidad, en su enlace con lo general. De modo que la fisonomía intelectual más rica, más variada, más caracterizada y más profunda contribuye esencialmente a que una figura poética pueda ocupar de modo vivo y convincente la posición central que le es atribuida por la composición.

Sin embargo, aunque la fisonomía intelectual más caracterizada constituye la condición previa ineludible para la ejecución del lugar central en la composición, dicha figura no necesita en modo alguno representar desde los puntos de vista material y del contenido las concepciones justas. Desde el punto de vista del contenido material, Casio tiene siempre razón frente a Bruto, Kent frente a Lear, Oranien frente a Egmont. Sin embargo, Bruto, Lear y Egmont están en condiciones de proporcionar, gracias precisamente a su fisonomía intelectual caracterizada, los personajes principales. ¿Por qué? Porque esta jerarquía no la determinan criterios intelectuales abstractos, sino el problema concreto y complicado de la obra en cuestión en cada caso. No se trata de la oposición abstracta entre lo verdadero y lo falso. Para esto las situaciones históricas son con mucho demasiado complicadas y contradictorias. Los héroes trágicos de la historia no cometen (o no tienen) faltas casuales. Sus faltas, antes bien, están necesariamente ligadas a los problemas más importantes de una transición crítica. Para Shakespeare representa precisamente Bruto, y para Goethe precisamente Egmont, los rasgos característicos típicos del conflicto trágico de una etapa determinada y de una modalidad determinada del conflicto social. Si este conflicto se comprende justa y profundamente, entonces trátase precisamente para el autor de convertir en personajes principales aquellos individuos en cuyas cualidades culminando en su fisonomía intelectual, el conflicto puede ilustrarse de la manera más manifiesta y adecuada.

El poder del pensamiento, la capacidad de abstracción, constituye solamente uno de los numerosos medios de enlace de lo particular con lo general. Pero en todo caso nos hallamos aquí

en presencia de un elemento importante de la auténtica producción artística. La capacidad de conciencia personal de las figuras poéticas tiene en la literatura un papel eminente. Sin duda, esta elevación del destino individual por encima de lo meramente individual y de lo meramente particular puede adoptar en la literatura las formas más variadas. Depende no sólo de la capacidad del autor, sino también, en un mismo autor, de la clase del problema a tratar, de la fisonomía intelectual de los personajes más adecuados a la plasmación del problema. El Timón de Shakespeare eleva su destino hasta la abstracción de la acusación contra el dinero, que destruye o rebaja la comunidad humana. La conciencia de su destino por Otelo sólo puede consistir en la comprensión del hecho de que el quebrantamiento de su fe en Desdémona significa al propio tiempo la conmoción de todos los fundamentos de su existencia. Sin embargo, desde el punto de vista de la plasmación poética de la conciencia del destino, de la plasmación de la fisonomía intelectual, de la elevación del destino propio por encima de lo particular meramente accidental no existe entre Otelo y Timón diferencia esencial alguna.

Por supuesto, la necesidad del "rango" de los personajes principales inherente a la composición no significa una exigencia formalista, sino que es, como todo verdadero problema, un reflejo, aunque no directo, de la realidad objetiva. Porque las determinaciones verdaderamente típicas, más puras y extremas de una situación social, de un tipo social histórico hallan expresión adecuada precisamente en esta plasmación. De modo particularmente claro puede observarse esta conexión de la necesidad inherente a la composición con el reflejo de la realidad objetiva en Balzac. Éste ha plasmado una abundancia casi ilimitada de individuos de las clases más diversas de la sociedad burguesa. Y nunca se ha limitado a representar capa o grupo alguno por medio de un solo representante, sino que toda manifestación típica de la sociedad burguesa la ilustra por medio de toda una serie de representantes. Dentro de cada uno de estos grupos, el personaje más consciente y la fisonomía intelectual más caracterizada es siempre, en Balzac, la figura central: tal es Vautrin como delicuente, tal Gobseck como usurero. De modo que la plasmación de la fisonomía intelectual presupone una caracterización extraordinariamente vasta y profunda, general y humana de los personajes. El nivel intelectual sobresale mucho de toda posibilidad mediana, pero sin perder con todo en lugar alguno el carácter de la expresión personal, sino, antes bien, profundizándola. Esto presupone ante todo la posibilidad

de la intuición ininterrumpida de la conexión viva entre las vivencias personales del personaje y su expresión intelectual, o sea, pues, la plasmación de las ideas como proceso, y no como resultado, de la vida. Pero presupone también además una concepción de los caracteres que haga aparecer dicho nivel intelectual como posible y necesario a partir de ellos.

Puede verse por todo esto que la necesidad de destacar la fisonomía intelectual resulta de la alta concepción de lo típico. Cuanto más profundamente una época y sus grandes problemas son comprendidos por el autor, tanto menos puede tener su descripción nivel cotidiano. Porque en la vida cotidiana las grandes contradicciones se embotan y se presentan mezcladas con accidentes indiferentes e inconexos, no alcanzando nunca su forma verdaderamente pura y abierta, que sólo puede aparecer cuando toda contradicción es llevada a sus últimas y extremas consecuencias, cuando todo lo que contiene se hace patente y manifiesto. Así, pues, la capacidad del gran autor en cuanto a crear personajes típicos y situaciones típicas va mucho más allá de la observación justa de la realidad cotidiana. El conocimiento profundo de la vida no se limita nunca a la observación de lo cotidiano. Consiste, antes bien, en *inventar*, sobre la base de la comprensión de los rasgos esenciales, personajes y situaciones que en la vida cotidiana son absolutamente imposibles, pero que hacen con todo visibles, en agudización extrema de lo esencial, y muestran a la luz del efecto recíproco supremo y más puro de las contradicciones aquellas fuerzas y tendencias operantes cuyo efecto la vida cotidiana sólo muestra confusamente.

El Don Quijote es en esta alta acepción del vocablo una de las figuras más típicas de la literatura universal, y no cabe duda alguna que situaciones como la lucha con los molinos de viento forman parte de las situaciones más típicas y logradas que jamás se hayan plasmado, pese a que una situación semejante apenas pueda producirse alguna vez en la vida cotidiana. Es más, puede decirse inclusive que lo típico del personaje y las situaciones presupone una transgresión semejante de la realidad cotidiana. Compárese el *Don Quijote* con el intento más importante de transportar a la vida cotidiana los problemas en él plasmados, con *Tristram Shandy*, de Sterne, para ver con cuánta menor profundidad y tipismo semejantes contradicciones pueden hallar expresión en dicha vida. (Sin duda, ya la elección de la materia de la vida diaria constituye un signo, en Sterne, de con cuánta menor profundidad y cuánto más subjetivamente ha planteado el problema que Cervantes.)

El carácter extremo de las situaciones típicas proviene de la

necesidad de extraer de los personajes humanos lo más profundo y último, con todas las contradicciones en ellos contenidas. Sin duda, semejante propensión hacia lo extremo en el personaje y la situación se da no sólo entre los grandes escritores, sino que surge también como oposición romántica contra la prosa de la vida capitalista. Pero en los meros románticos lo extremo del carácter y la situación es un fin en sí mismo y reviste un carácter de oposición lírica y pintoresco. Los clásicos del realismo, en cambio, escogen el carácter extremo y agudizado del individuo y la situación solamente como medio de expresión poéticamente más adecuado para la plasmación de lo típico en su forma suprema.

Esta diferencia nos reconduce a la cuestión de la composición. La plasmación de los tipos es inseparable de la composición. Considerado aisladamente no se da en absoluto tipo alguno. La plasmación de situaciones y personajes extremos sólo se hace típica *por el hecho de que en la conexión conjunta* y por ésta se pone de manifiesto de qué modo en el comportamiento extremo de un individuo en una situación extremadamente agudizada cobran precisamente expresión las contradicciones más profundas de un determinado complejo social de problemas. De modo, pues, que la figura del poeta sólo se hace típica por comparación, en contraste con otras figuras que muestran asimismo en forma más o menos extrema otras fases y otras manifestaciones de la misma contradicción que ocasiona su destino. Solamente como producto de un complicado proceso semejante, agitado, variado y lleno de contradicciones extremas resulta posible elevar una figura a un nivel verdaderamente típico.

Tomemos una figura reconocida en esta forma como típica, tal como la de Hamlet. Sin el contraste con Laertes, con Horacio y con Fortimbras, los rasgos típicos de Hamlet no podrían aparecer en absoluto. No es sino porque en un acción rica en situaciones extremas los individuos más diversos muestran los reflejos intelectuales y temperamentales más diversos de las mismas contradicciones objetivas esenciales, que lo típico del carácter de Hamlet puede aparecer plasmado ante nosotros.

Precisamente por esto desempeña para la plasmación típica un papel tan importante el hecho de destacar profunda y enérgicamente la fisonomía intelectual. El nivel intelectual del héroe en la conciencia de su propio destino es ante todo necesario para eliminar lo extremo de las situaciones plasmadas, para expresar lo general que tienen en la base, a saber: la manifestación de las contradicciones en su grado extremo y más puro. Sin duda, la si-

tuación extrema misma contiene en sí las contradicciones en esta suprema y más pura forma poéticamente necesaria; sin embargo, para convertir este en-sí en un para-nosotros la reflexión de los personajes actuantes sobre sus propios actos es absolutamente necesaria.

La forma simple y cotidiana corriente de la reflexión no basta aquí en absoluto. Hay que alcanzar precisamente la altura de la que hasta aquí hemos hablado. Ha de alcanzarse tanto desde el punto de vista objetivo del nivel intelectual como desde el punto de vista subjetivo del enlace de las reflexiones con la situación, con el carácter y con las vivencias de los individuos actuantes.

Si por ejemplo Vautrin propone a Rastignac que se case con la hija repudiada del millonario Taillefer, mientras él cuidará de que el hijo del millonario muera en un desafío y la hija repudiada se convierta en heredera única, para que ambos puedan repartirse la herencia, esta situación no significa más que el esbozo de una novela policiaca vulgar. Pero los conflictos internos de Rastignac son los conflictos de toda la generación joven del periodo posnapoleónico. Esto se aprecia en las conversaciones contrastantes con Bianchon. Las contradicciones de la sociedad que provocan estos problemas aparecen en el análisis de las experiencias de individuos socialmente tan distintos como Vautrin y la vizcondesa de Beauséant a un nivel intelectual de gran altura. El destino de Goriot proporciona para Rastignac una ilustración contrastante con estas reflexiones. Sólo por todo esto se convierte para nosotros la situación en sí misma meramente criminal en una gran tragedia social. Lo propio cabe decir de la necesidad poética del juicio que el demente rey Lear celebra durante la tempestad en el brezal sobre sus hijas; y es análoga también la función de la escena de los comediantes y del monólogo subsiguiente sobre Hécuba en *Hamlet*, etcétera.

La función de la fisonomía intelectual plasmada en la elevación de las situaciones extremas a generalidad poética, a lo particular intelectualmente sensible, no se agota, con todo, en este papel directo. Tiene también una misión indirecta, a saber, la de establecer el enlace con otros casos extremos plasmados en la composición y de hacerlo intuible. Sólo así puede surgir de la abundancia de las situaciones extremas que nos ofrecen las grandes creaciones clásicas la imagen conjunta de un orden animado, de unas leyes universales puestas de manifiesto. Esta función indirecta de la fisonomía intelectual aparece en la literatura clásica en las formas más diversas, en la variedad más grande imaginable. El contraste puede plasmarse tácitamente, sin reflexión particular al propósito,

como por ejemplo en el contraste entre la altura generalizadora de Hamlet y la actuación temperamental espontánea de Laertes. Pero puede también expresarse directamente, como en las reflexiones de Hamlet después del primer encuentro con Fortinbras. Puede hallarse en la comprobación consciente del paralelismo de la situación y sus consecuencias, como en la sorpresa de Rastignac a propósito del hecho de que Vautrin y la Beauséant piensen lo mismo de la sociedad y de la actitud posible y necesaria frente a la misma. Puede formar una música ininterrumpida de acompañamiento, una atmósfera de toda la acción, como en las *Afinidades electivas* de Goethe, etcétera.

El rasgo común de todas estas formas diversas no es, una vez más, meramente formal. Paralelismo y contraste, etc., no son más que modalidades del reflejo poético generalizadas de las relaciones llenas de antagonismos entre los individuos. Sólo porque son formas del reflejo de la realidad objetiva pueden ser medio de la gradación poética para la expresión de lo típico; sólo porque son esto puede la fisonomía intelectual de los personajes, intensificada con su ayuda, reaccionar sobre éstos y la situación, haciendo más pronunciada la unidad de lo individual y lo típico, la elevación de lo individual a lo típico intensificado.

El fundamento de la gran composición poética es el mundo común de los individuos "despiertos" de los que habla Heráclito, el mundo de los individuos que luchan en la sociedad y, en esta lucha, actúan en favor o en contra unos de otros, pero no sienten pasivamente, ajenos unos a otros. Sin una conciencia "despierta" de la realidad no puede plasmarse fisonomía intelectual alguna. Se hace ciega y sin contorno si se mueve meramente en círculo alrededor de la propia subjetividad. Y sin fisonomía intelectual, no se eleva figura poética alguna a la altura en la que puede destacarse, en caso de plenitud de vida de la individualidad, de la casualidad insulsa de la realidad cotidiana, en la que puede elevarse al "rango" de lo verdaderamente típico.

II

En su gran novela *Les Misérables,* Victor Hugo quiere exponer a los lectores la situación social y psicológica de Jean Valjean. Describe con fuerza lírica extraordinaria un barco en el mar, del que ha caído al agua un individuo. El barco sigue su curso y va desapareciendo gradualmente en el horizonte. El individuo lucha en la soledad mortal con las despiadadas olas insensibles, hasta que

finalmente se hunde, solitario, agotado y sin esperanza. Esta visión caracteriza, según Victor Hugo, el destino, en la sociedad, del individuo que ha cometido un error. La inhumanidad de las olas del mar es, para él, un símbolo de la inhumanidad de la sociedad de su época.

Esta visión de Victor Hugo expresa de modo líricamente justo un sentimiento general de grandes masas en la sociedad capitalista. La relación directamente perceptible y sensible entre los individuos de las capas sociales inferiores desaparece cada vez en mayor grado. El individuo se siente cada vez más aislado, se enfrenta a una sociedad que cada vez se hace más inhumana. La inhumanidad de la sociedad aparece a los ojos del individuo que por efecto del desarrollo económico mismo se va aislando en la vida inmediata como una segunda naturaleza cruel y fatalista. En la medida, pues, en que Victor Hugo expresa líricamente los sentimientos que resultan de dicha situación, expresa algo que existe realmente y existe en masa: es un gran poeta lírico.

Sin embargo, la realidad objetiva de esta manifestación de la sociedad capitalista no significa que ésta sea objetivamente idéntica con dicha manifestación. La inhumanidad de la sociedad no es una segunda naturaleza que tenga sus raíces más allá del hombre, sino la manifestación particular de las nuevas relaciones entre los individuos creadas por el capitalismo plenamente desarrollado.

Marx describe con gran concisión la diferencia entre el capitalismo en la fase de su advenimiento y el que se mantiene ya firme sobre sus pies. Dice a propósito del capitalismo ya desarrollado, en contraste con el periodo de la acumulación originaria: "La coacción muda de las condiciones económicas sella el dominio del capitalista sobre el trabajador... En relación con el curso ordinario de las cosas, el trabajador puede abandonarse a las 'leyes naturales de la producción'..."

Sin embargo, el periodo de la acumulación originaria no es únicamente la historia de atrocidades sin nombre contra la población trabajadora. Es al propio tiempo el periodo de la ruptura de las trabas feudales de la producción y, con esto, el periodo del desarrollo humano. Es el periodo de las grandes luchas liberadoras de la humanidad respecto del yugo feudal, que empieza con el Renacimiento y alcanzan su punto culminante en la Revolución francesa. Es al propio tiempo el periodo clásico de la cultura burguesa, el periodo clásico de su filosofía y de su ciencia, de su literatura y de su arte.

El ingreso en la nueva forma acabada, caracterizada por Marx,

de la evolución capitalista crea entre los individuos nuevas relaciones y, con esto, nuevas materias y nuevas formas, así como nuevas formas de plasmación también para la literatura. Sin embargo, el reconocimiento histórico de la necesidad y el carácter progresivo de la evolución capitalista no elimina sus consecuencias funestas para el arte y su teoría. El periodo clásico de la ideología burguesa desemboca en el de la apologética vulgar. El punto de gravedad de las luchas de clase se desplaza de la destrucción del feudalismo a la lucha entre la burguesía y el proletariado. El periodo entre la Revolución francesa y la Batalla de Junio se convierte así en el último gran periodo de la literatura burguesa.

El ingreso en la fase apologética de la evolución ideológica no significa, por supuesto, que todos los escritores se hayan convertido en apologetas, y no digamos ya en apologetas conscientes. Esto no es así ni aun por lo que se refiere a los teóricos del arte, aunque aquí, por esencia misma de la cosa, las tendencias apologéticas deban destacarse con más relieve que en la literatura misma.

Sin embargo, el ingreso en la nueva fase no puede producirse para ningún escritor o pensador sin dejar huellas. Es más, la liquidación de las tradiciones del periodo heroico, del periodo revolucionario de la burguesía tiene lugar a menudo —objetivamente— en forma de una lucha contra la apologética dominante. El realismo de Flaubert y Zola fue —de modo distinto, por supuesto, en cada uno de ellos— una lucha contra los antiguos ideales de la burguesía convertidos en palabrerías y mentira. Objetivamente, sin embargo, esta lucha hace grandes concesiones, aunque sólo paulatinamente y contra los propósitos en absoluto de tales escritores importantes, a la corriente apologética de la evolución ideológica general de la burguesía. Porque, ¿qué es el núcleo de toda apologética? La tendencia consistente en detenerse en la superficie de los fenómenos y en eliminar mentalmente del mundo los problemas más profundos, esenciales y decisivos. Ricardo hablaba todavía abierta y "cínicamente" de la explotación del trabajador por el capitalista. Los economistas vulgares, en cambio, se refugian en los pseudoproblemas más superficiales de la esfera de la circulación, para hacer desaparecer mentalmente del mundo de la ciencia económica el proceso mismo de la producción como proceso de producción de la plusvalía. Y en forma análoga desaparece la estructura de clases de la sociedad de la sociología, la lucha de clases de la ciencia de la historia, y el método dialéctico de la filosofía.

La realidad cotidiana como tema único o por lo menos predominante de la literatura es en las tendencias subjetivas de Flaubert

y Zola un desenmascaramiento de la hipocresía burguesa. Pero, ¿qué significa esta tendencia a la descripción de la realidad cotidiana para la plasmación de los grandes contrastes sociales y para su adquisición de conciencia poética? La descripción de la realidad cotidiana no es, en cuanto pura materia, nada nuevo. Desde Fielding hasta Balzac, muchos grandes escritores han tratado de conquistar para la gran literatura la vida cotidiana burguesa. Lo nuevo de la época después de 1848 consiste en que la realidad cotidiana significa no sólo un tema, sino la limitación de la expresión literaria a las formas de manifestación y de expresión que pueden producirse en la realidad cotidiana.

Pero ya señalamos anteriormente que las grandes contradicciones sociales suelen embotarse en la realidad cotidiana y que, en ésta, sólo excepcionalmente pueden aparecer en forma variada y rica, pero nunca en forma desarrollada y pura. La proclamación de lo que puede ocurrir en la realidad cotidiana como norma del realismo significa pues, necesariamente, la renuncia a la plasmación de las contradicciones sociales en su forma más desarrollada y pura. Esta nueva norma del realismo ha de hacer inclusive más angosta todavía la realidad cotidiana misma. Tiene como consecuencia lógica necesaria el que no se destaquen de la manera más nítida posible y se consideren como típicos y como tema adecuado aquellos casos raros de la vida de cada día en los que se ponen de manifiesto las grandes contradicciones, sino sólo la forma más cotidiana de la realidad cotidiana: lo mediano adocenado se convierte en tema exclusivo.

Y culminan en el adocenamiento estas tendencias que apartan de la plasmación de los grandes y graves problemas sociales. Porque lo adocenado es precisamente el resultado muerto del proceso del desarrollo social. El adocenamiento convierte para la literatura la exposición de la vida animada en descripción de estados de cosas relativamente inmóviles. La acción se ve remplazada cada vez más por la alineación de semejantes imágenes de estados. Pierde, con el desarrollo de estas tendencias, toda verdadera función en la obra literaria. Porque su papel anterior, la extracción a partir de los individuos y las situaciones de determinaciones sociales objetivas y subjetivas más profundas, se ha hecho superfluo por la orientación hacia lo adocenado. Las determinaciones sociales que en el promedio pueden percibirse en general se hallan necesariamente en la superficie inmediata perceptible y pueden describirse sin más con los medios de la simple exposición o descripción de acontecimientos diarios.

Hay que distinguir, pues, claramente esta mediocridad cotidiana, como norma orientadora, de las obras importantes en las que la vida diaria sólo constituye la materia y que aprovechan la apariencia estética de lo cotidiano para representar en grandes conexiones tipos humanos significativos. En la literatura moderna podemos apreciar claramente este contraste en *Oblomov,* de Goncharov, por una parte, y en cualquier historieta cotidiana de los hermanos Goncourt por la otra. El cuadro conjunto de Goncharov se mantiene gris sobre gris de un modo mucho más consecuente todavía que el de los Goncourt, o sea que, a juzgar por el aspecto exterior, el principio de la falta de acción se sigue con mayor rigor en aquél que en éstos. Sin embargo, dicha impresión es en Goncharov el resultado de una caracterización en sentido clásico, por completo, sobre la base de las relaciones ricas y múltiples entre las figuras y de la base social de su existencia. La inmovilidad de Oblomov es todo lo contrario de un rasgo accidental, superficial y cotidiano. Oblomov es, sin duda alguna, una figura extrema y consecuente, ejecutada en el sentido de la tradición clásica, sobre la base del predominio de un rasgo determinado. Oblomov no hace más que permanecer tendido perezosamente en la cama, pero su historia es, con todo, profundamente dramática. Es un tipo social, no en el sentido del promedio superficial y cotidiano, sino en un sentido social y estético considerablemente más alto. Sólo por esto pudo alcanzar esta figura creada por el genio de Goncharov semejante importancia para Rusia, y no sólo para ésta.

Ya Lessing señaló el error de los que no encuentran más acción que la de que "el galán se hinca de rodillas, la princesa se desmaya y los héroes se pelean". El peso del giro de una acción depende de la disposición de los caracteres. Así puede crear Goncharov en su Oblomov, mediante agudización extrema de rasgos típicos de la inteligencia rusa de aquellos tiempos, un carácter que, precisamente en su pereza y su inmovilidad, refleja de modo animado, múltiple, profundamente personal y sumamente extremado los rasgos más importantes y generales de toda una época, en tanto que el destino exteriormente más variado de la *Madame Gervaisais,* por ejemplo, no es más que la yuxtaposición de cuadros situacionales coloreados, pero estáticos, en los que generalidades mistificadas (Roma como "medio") resultan decisivas de modo fatalista; en los que el efecto recíproco de las fuerzas sociales permanece invisible, y en los que las personas actúan siempre ajenas una a otra. En este sentido, Oblomov tiene una fisonomía intelectual pronunciada. Cada una de sus manifestaciones, cada una de sus discu-

siones con otros individuos revela a gran altura de la conciencia, en enlace múltiple con las fuerzas complicadas del ser social, lo típico y trágico de la inteligencia rusa de entonces, y no sólo de la inteligencia bajo el yugo del zarismo ruso. Los cambios de la ideología de la Gervaisais siguen siendo, en cambio, cuadros situacionales abstractos; no dan el dramatismo objetivo de los acontecimientos sociales, y por lo tanto la heroína no puede tener fisonomía intelectual alguna.

El nuevo realismo de Flaubert, Zola y los Goncourt se inicia bajo el signo de una renovación revolucionaria de la literatura, de un arte que corresponda verdaderamente a la realidad. La nueva orientación del realismo se imagina dar una mayor objetividad de la que poseyera la literatura anterior. La lucha de Flaubert contra el subjetivismo en literatura es conocida de todo el mundo, y la crítica de Balzac y Stendhal por Zola se propone directamente demostrar que Balzac y Stendhal se han apartado, por subjetivismo y por prejuicio en favor de lo romántico-excepcional, de la exposición objetiva de la realidad tal como es (en su promedio). Termina su crítica de Stendhal con la siguientes palabras: "La vida es más simple." Por "vida" se entiende, con el supuesto obvio tácito, la vida media cotidiana, que es, efectivamente, más simple que el mundo de Stendhal o de Balzac.

La ilusión de una semejante objetividad superior proviene, de modo natural, del tematismo cotidiano medio y de la forma de descripción que le es propia. La representación poética de lo corriente resulta posible sin aditamentos de la fantasía y sin la invención de situaciones o caracteres peculiares. Lo común y corriente se deja representar aisladamente. Existe como dado de buenas a primeras, y sólo ha de describirse, no necesitando la descripción descubrir en ello nuevo aspecto sorprendente alguno. No requiere complemento e ilustración alguna, complicados desde el punto de vista de la composición, por medio de contrastes. De este modo puede originarse fácilmente la ilusión de que lo corriente es un "elemento" objetivo de la realidad social al mismo título, por ejemplo, que los elementos de la química.

Se relaciona íntimamente con esta seudo-objetividad de la teoría y la práctica de la literatura burguesa su carácter de seudocientífica. El naturalismo se va alejando cada vez más del efecto recíproco vivo de las contradicciones sociales y pone en su lugar, en grado cada vez mayor, abstracciones sociológicas vacías. Y el aspecto seudocientífico va adoptando, también en grado cada vez mayor, un carácter agnosticista. La crisis de los ideales burgueses

se plasma en Flaubert como colapso de todas las aspiraciones humanas, como quiebra del conocimiento científico del universo.

En Zola, el agnosticismo seudocientífico aparece ya claramente formulado: la literatura, dice, sólo puede representar el "cómo" de los acontecimientos, pero no su "por qué". Y cuando el más importante de los teóricos del periodo del advenimiento del nuevo realismo, Taine, quiere comprender el verdadero fundamento real de la sociedad y la historia, llega a la determinación de la raza como al último ente, que ya no se deja resolver intelectualmente.

Aquí se ponen ya claramente de manifiesto las tendencias básicas místicas de este seudo-objetivismo. Las construcciones rígidamente estáticas de la sociología taineana de la literatura se disuelven, si se mira más de cerca, en *états d'âme* ("estados de ánimo"), del mismo modo que los estados de la sociedad y los individuos en los Goncourt, por ejemplo. Nada tiene de casual que para el seudo-objetivismo de esta literatura y teoría de la literatura sea precisamente la psicología la que aparece como ciencia fundamental. Taine quiere explicar el medio ambiente como un factor objetivo que determina de modo mecánico y natural el pensar y el sentir del individuo. Pero cuando empieza a hablar de los "elementos" de dicho medio, define por ejemplo el carácter del Estado en el sentido de que "es el sentimiento de la obediencia, en cuya virtud una muchedumbre de individuos se reúne alrededor de la autoridad de un 'guía' ". La apologética inconsciente del capitalismo, de la que ha surgido el método sociológico, se convierte aquí en apologética clara y consciente.

Las corrientes irracionalistas reprimidas, inconscientes a menudo todavía y ocultas en los fundadores del realismo moderno, irrumpen en el curso de la evolución de la sociedad burguesa de modo cada vez más claro y consciente, pero sin eliminar por ello la tendencia opuesta de la seudo-objetividad. (Véase por ejemplo la moda del "montaje" en el imperialismo de la posguerra.) Esa oposición entre seudo-objetividad abstracta y subjetivismo irracionalista corresponde por completo al sentimiento burgués de la vida en el capitalismo de los siglos XIX y XX. Especialmente en el periodo de la decadencia de la burguesía aparece esta oposición en innumerables variantes, provocando incontables discusiones sobre la "esencia" del arte e infinidad de manifiestos y doctrinas.

Como siempre en tales casos, estas contradicciones no son invenciones de determinados escritores, sino reflejos deformados, socialmente condicionados, de la realidad objetiva. Tampoco aquí

las contradicciones han pasado de los libros a la realidad, sino de la realidad a los libros. De ahí la vida obstinada y la difícil eliminación de estas tradiciones en el periodo de decadencia de la burguesía.

Así, pues, el subjetivismo extremado de la nueva literatura burguesa sólo aparentemente está en oposición con la tendencia hacia lo mediano y corriente. También los intentos originados en la lucha aparentemente violenta contra el naturalismo y enderezados a plasmar al individuo "extraordinario", al individuno excéntrico e inclusive al "superhombre", permanecen encerrados en el círculo mágico estilístico que empieza con el movimiento naturalista. El individuo excéntrico, "aislado" de la realidad cotidiana, y el individuo común son polos, en la literatura y en la vida, que se complementan y se corresponden.

Un héroe excéntrico, digamos de las novelas de Huysman, está tan poco en lucha con el medio social y con otros individuos por grandes objetivos humanos como un individuo común y corriente de cualquier novela cotidiana. Su "protesta" contra la prosa de la realidad capitalista sólo consiste en que hace mecánicamente lo contrario de lo que hacen los demás, en que invierte formalmente, casi mediante un mero cambio de lugar de las palabras, los lugares comunes que éstos suelen decir en paradojas insustanciales. Sus relaciones con los demás individuos traducidas a la práctica son tan pobres como las del individuo común; de ahí que su "personalidad" sólo pueda manifestarse en jactancias vacías. Permanece tan abstracta y sin evolución como la del hombre común; y carece, lo mismo que éste, de una fisonomía humana característica, la cual, como es sabido, sólo puede desarrollarse y expresarse en la práctica, en la relación viva y activa de los individuos. De ahí que este pobre fundamento humano no pueda proporcionar base alguna para la plasmación de una fisonomía intelectual. De modo análogo a como las paradojas formales no son más que lugares comunes invertidos, así también el excéntrico mismo no es más que un filisteo enmascarado, un individuo mediocre, que por razones de originalidad se mantiene constantemente con los pies arriba y la cabeza abajo.

Ambos tipos —el filisteo y el superhombre— son igualmente vacíos y están igualmente alejados de los profundos conflictos sociales y de todo verdadero contenido de la historia. Son apariciones pálidas, abstractas, angostas, unilaterales y, en última instancia, inhumanas. Para que en su plasmación se introduzca algo por el estilo de un sentido, tales tipos han de someterse al poder de

un destino mistificado. Porque, en otro caso, en una obra literaria cuyo héroe activo ha de ser el superhombre, nada puede ocurrir. Así, pues, el naturalismo y los movimientos de oposición al mismo, que se originan en la misma base, son en su esencia modalidades de composición iguales. Parten igualmente de la misma concepción solipsista del hombre aislado irremisiblemente en la sociedad inhumana.

El lirismo del individuo de Victor Hugo que se ahoga en el mar es el lirismo típico de todo el moderno realismo burgués. Un individuo aislado (el hombre como un "sistema psíquico" encerrado en sí mismo) se enfrenta a un mundo seudo-objetivo y fetichistamente fatalista. Esta polidaridad contradictoria de fatalismo seudo-objetivo y estructura solipsista de todos los "elementos" humanos se revela en toda la literatura del periodo imperialista. Constituye también —consciente o inconscientemente— el fundamento de los diversos tipos de la teoría de la cultura y la sociología. Las "razas" de Taine, las "clases" convertidas en "estados" estáticos de la sociología vulgar, y los "círculos de cultura" de Spengler tienen la misma estructura solipsista que los individuos de un d'Annunzio o un Maeterlinck. Del mismo modo que los individuos plasmados por estos escritores tienen una vida por completo propia y aislada peculiar, en la que ningún puente de la comprensión puede llevar de un individuo a otro, así también los "grupos sociales" de la sociología vulgar o los "círculos de cultura" de Spengler sólo pueden siempre intuirse y comprenderse a sí mismos, y tampoco de ellos lleva puente alguno a la realidad objetiva.

Con esto se han separado bruscamente para la composición literaria el individuo que sólo se conoce a sí mismo y la generalidad fatalista. El individuo se enfrenta directamente a lo abstracto y general. El individuo es considerado como un "caso", como un "ejemplo", y es subordinado como tal, mediante un rasgo característico accidental arbitrario, a lo abstracto general; éste aparece ya sea como "ciencia" abstracto-prosaica, o se subraya precisamente este su aspecto arbitrario como "poético". Es característico que ambas formas de consideración puedan surgir justificadamente frente a las mismas plasmaciones. Recuérdese la pretensión de Zola en materia de carácter científico y su efecto posterior como romanticismo místico-fantástico.

¿Qué se sigue de ahí para la plasmación de la fisonomía intelectual? Es obvio: los fundamentos de su plasmación se destruyen de modo cada vez más extenso y más consecuente. Ya Lafargue critica a Zola porque las manifestaciones de sus personajes son co-

tidianas y triviales, en contraste con el contenido chispeante de espíritu de los diálogos de Balzac. Y esta propensión de Zola se desarrolla en el curso del tiempo mucho más allá de Zola. Gerhart Hauptmann supera en materia de trivialidad cotidiana de sus diálogos a Zola en el mismo grado que es superado él mismo más tarde por la trivialidad montada de las fotocopias.

Esta falta de intelectualidad y de contenido de la literatura naturalista fue criticada con frecuencia, exigiéndose de la misma elevación intelectual de los personajes e ingenio en sus manifestaciones. Pero no se trata únicamente de poner en boca del héroe de la composición pensamientos profundos. Los diálogos más ingeniosos no pueden remplazar la falta de la fisonomía intelectual. La inutilidad de semejantes esfuerzos la apreció ya claramente Diderot al hacer que uno de los personajes de sus *Les bijoux indiscrets* ("Las joyas indiscretas") hablara como sigue: "Señores, en lugar de dar en toda ocasión inteligencia a vuestro personaje, ponedlos mejor en una situación que les confiera alguna." Y precisamente esto es lo que resulta imposible debido a la orientación fundamental de la literatura moderna. Los medios de representación de la literatura se van refinando cada vez más. Pero este refinamiento conduce exclusivamente a expresar lo particular, lo instantáneo y los estados de ánimo de la manera más adecuada posible. La filosofía y la teoría del arte de dicha época ha declarado a menudo claramente que se trata aquí de la tendencia general de un periodo entero, y no de una moda literaria pasajera. En su libro de homenaje a Kant formuló Simmel la diferencia entre el periodo de Kant y su presente —de Simmel—, el del imperialismo, en el sentido de que se trata en ambos casos del individualismo como problema central de la época; sin embargo, el individualismo de Kant fue el de la libertad, y el moderno el de la unicidad. El refinamiento de los medios de representación conduce pues precisamente, en las últimas décadas, a retener literariamente la unicidad de lo particular. La fantasía artística tiende a retener todos los rasgos instantáneos y fugaces del "aquí y ahora", según la terminología de Hegel. Porque para la concepción burguesa moderna, la realidad es idéntica con este "aquí y ahora". Todo lo que va más allá de esto aparece como abstracción vacía y falsificación de la realidad. El carácter de orientación exclusiva hacia lo cotidiano medio en los principios del realismo moderno se refina por una parte técnicamente cada vez más, y por otra parte se convierte en un apegarse por principio a la superficie dada empírico-accidentalmente de la vida, tomando lo accidental como prototipo y mo-

delo en el que nada se puede cambiar si la realidad no ha de falsearse. De este modo, el refinamiento de la técnica artística conduce a la esterilidad y contribuye a dar vida a la "profundidad" charlatanesca de los epígonos.

Por supuesto, también los escritores anteriores partieron de fragmentos intuidos u observados de la vida. Pero, precisamente al disolver y remodelar la conexión directa de estos datos, llegaban a la plasmación de la dependencia real y sutil de las figuras de la composición unas respecto de otras, a aquellas relaciones recíprocas que permiten la expansión poética verdadera de las figuras. Este cambio es precisamente sumamente necesario en relación con los rasgos característicos más profundos, tanto personales como típicos; ante todo en relación con el desarrollo de la fisonomía intelectual. La fábula adoptada sin cambio de la novela corta del Cinthio no hubiera permitido nunca a Shakespeare, o el caso criminal de Besançon sin cambio no hubiera permitido nunca a Stendhal conferir a Otelo o respectivamente a Julien Sorel aquella conciencia tipificante, aquella fisonomía intelectual gracias a las cuales se han convertido en las figuras de la literatura universal tales como se presentan ahora ante nosotros.

Precisamente lo particular fijado como definitivo, el "aquí y ahora", es, como ya Hegel lo percibió justamente en su día, lo más sumamente abstracto. Y es obvio que el esforzarse por atrapar el instante fugaz, esta falsa concreción de la literatura occidental del siglo XX, había de convertirse en abstracción declarada. Recuérdese a Maeterlinck, en quien todos los medios de expresión del naturalismo se convierten directamente en un estilo de exposición totalmente abstracto. En la literatura más reciente, esta conversión se muestra precisamente en el escritor que de la manera más clara ha escogido para sí como estilo la descripción literaria del detalle exterior, del más puro "aquí y ahora", o sea en Joyce. En éste se plasman los individuos describiéndose con el mayor detalle y la mayor exactitud todos los pensamientos y sentimientos fugaces, todas las asociaciones que pasan como una exhalación, que surgen en ellos al contacto con el mundo exterior. Pero precisamente esta individualización extrema elimina toda individualidad.

Sin duda, el caso Joyce es un caso extremo. Pero ilustra en su agudización extrema el aspecto artístico-ideológico de la plasmación del carácter. Precisamente el subjetivismo extremo de la ideología moderna, precisamente el refinamiento creciente en la plasmación literaria de los individuos, precisamente el exclusivismo creciente en la acentuación del elemento psicológico, con-

ducen a una disolución del carácter. El pensamiento burgués moderno disuelve la realidad objetiva en un complejo de percepciones directas. Con esto disuelve al propio tiempo el carácter del individuo, al hacer del yo de éste un mero centro de colección de tales percepciones. Hofmannsthal ha expresado este sentimiento de modo justo y bellamente poético al llamar en una de sus poesías el yo humano, el carácter humano, un "palomar".

Ibsen confirió ya anteriormente a este sentimiento de la vida una expresión poéticamente concisa. Hace reflexionar al viejo Peer Gynt sobre su personalidad y sus cambios. En esto está Peer Gynt mondando una cebolla y compara cada piel con una de las fases de su vida, para llegar finalmente al reconocimiento desesperado de que su vida consta de meras pieles sin hueso, de que ha vivido una serie de episodios, pero sin poseer un carácter.

En Ibsen, quien debido al desarrollo retardado del capitalismo en Noruega estaba unido todavía ideológicamente con ciertas tradiciones del periodo revolucionario de la burguesía, el reconocimiento de esta disolución del carácter se manifiesta en forma de desesperación. En Nietzsche, en cambio, semejante juicio de la plasmación literaria del carácter es ya algo que se sobrentiende. Llega directamente a derivar la creación literaria del carácter del conocimiento superficial e incompleto del individuo; ve en el carácter literario una abstracción superficial.

Y Strindberg va en sus manifestaciones teóricas todavía más allá. Caracteriza con sarcasmo acertado la forma superficial que la literatura burguesa corriente confiere en el drama a la consistencia del carácter, a saber, la repetición estereotipada de determinados giros característicos, la acentuación exagerada de determinados rasgos exteriores. Sin duda, este aspecto de la crítica no es original (Balzac se ha mofado desde siempre de esta modalidad de la caracterización), pero señala la propensión incorregible de la literatura moderna hacia una "unidad" mecánica y esquemática meramente abstracta. Strindberg acentúa, en cambio, el elemento de la variedad y el cambio. Disuelve de este modo el carácter, lo mismo que más adelante Joyce, en un "complejo de las percepciones" a la manera de Mach. Su verdadera intención se revela en el hecho de que, para él, la modalidad molieresca de la caracterización típica cae asimismo bajo la rúbrica de la caracterización falsa y abstracta. Y Hofmannsthal llega inclusive a hacer decir a Balzac, en un diálogo inventado, que no cree en la existencia de los caracteres. El Balzac inventado por Hofmannsthal dice: "Mis personajes no son más que el papel de tornasol, que reacciona en rojo o

azul; lo vivo, lo grande, lo real, esto son los ácidos: los poderes, los destinos."

En esta teoría de la disolución total del carácter tampoco falta, de modo característico, el antipolo complementario, la unidad meramente abstracta del carácter. En el mismo diálogo, Hofmannsthal hace decir al propio Balzac inventado: "que los caracteres no son otra cosa en el drama que necesidades contrapuntísticas". Así, pues, la unidad viva del carácter literario se disuelve por una parte en una confusión desordenada de lo múltiple momentáneo, y por otra parte en una unidad abstracta sin movimiento interior. Percibimos aquí los motivos conocidos de la teoría idealista del conocimiento.

Se trata aquí de orientaciones y principios, y no de un mayor o menor talento literario. Riqueza y profundidad de los caracteres plasmados dependen de la riqueza y la profundidad de la concepción del proceso social conjunto. El hombre no es en realidad —y no en la ilusión lírica de la superficie de la sociedad capitalista— un ser aislado, sino un ser social cuyas manifestaciones vitales están unidas cada una de ellas por miles de hilos a los demás hombres, al proceso social conjunto. La tendencia general del arte burgués moderno aparta al artista, aun si tiene talento, de los problemas esenciales de nuestra época, de la época de la gran revolución social. En la literatura se refuerza la capacidad de expresión en relación con todo lo insignificante, con las manifestaciones fugaces de la mera individualidad, y paralelamente se rebajan los grandes problemas sociales al nivel de la banalidad.

Tomemos un escritor moderno como Dos Passos. Describe una discusión sobre capitalismo y socialismo. El local donde la discusión tiene lugar se describe de manera excelente y viva. Vemos el fumoso restaurante italiano con las manchas de salsa de tomate en el mantel, con los residuos tricolores de un helado derretido en un plato. También el acento de los distintos interlocutores es acertado. Pero lo que dicen es la más perfecta banalidad, precisamente aquel corriente pro y contra que puede oírse en cualquier conversación filistea en cualquier lugar y a cualquier hora.

La comprobación de esta incapacidad total de los escritores modernos en la plasmación de la fisonomía intelectual no significa la negación de su maestría literaria, de su técnica literaria altamente desarrollada. Hay que preguntar, con todo: ¿de dónde parte esta técnica y qué se propone? ¿Qué puede expresarse con semejante técnica? El objeto central que esta literatura quiere plasmar, para cuya plasmación adecuada ha desarrollado precisamente esta

técnica hasta el mayor virtuosismo, es el hombre, desconocido e incognoscible. El esfuerzo por plasmar este objeto central de la manera más apropiada posible cambia todos los medios de la descripción en comparación con el periodo literario anterior. La invención de situaciones, la descripción, la caracterización y el diálogo adquieren una función totalmente nueva, para hacernos vivir, detrás de la *opinión considerada como ilusión* superficial de que las cosas y los hombres nos son conocidos, nuestro desconocimiento inquietante de los mismos. Todo está envuelto en una niebla anunciadora de catástrofe.

> ...todas estas cosas
> son de otro modo, y las palabras que empleamos
> son de otro modo a su vez

dice un personaje de Hofmannsthal.

La misión principal del diálogo es, pues, la conversación en que cada uno habla para sí, o sea el aislamiento de los individuos su incapacidad para entrar en contacto, para crear. El diálogo ya no es, como antes, una expresión de la lucha, de la discusión de los individuos unos con otros, de su colisión, sino un deslizarse de los individuos, un pasar de largo unos junto a otros. La estilización del lenguaje se desarrolla en este sentido. No se cambia el lenguaje diario, como en el periodo anterior, para elevar lo esencial de las aspiraciones de los individuos al punto culminante del sentimiento y el pensamiento, para mostrar el punto central de la conexión entre la personalidad más profunda del individuo y los grandes problemas sociales en su rica diversidad. Se intensifica y estiliza, antes bien, precisamente lo momentáneo cotidiano del lenguaje, conservando o, más aún, exagerando sus accidentes exteriores en tal sentido: se lo hace más cotidiano todavía, más momentáneo y más accidental. No hay que prestar atención a las palabras, al contenido material de los diálogos, sino a lo que hay detrás: al alma solitaria, al esfuerzo necesariamente vano para superar esta soledad.

Entre los dramaturgos modernos, Strindberg es tal vez el mayor virtuoso de este diálogo. Refuerza hasta el extremo la desviación de la atención del oyente del contenido al sentimiento de la soledad. En *Fräulein Julie* ("La señorita Julia") construye una escena en el hecho de que la hija seducida del conde quiere convencer a la cocinera de su padre —la amante anterior de su seductor, el lacayo— a fugarse juntas, en lo que fracasa. Strindberg resuel-

ve el problema, que él mismo se plantea, magistralmente. Expresa la esperanza, la tensión y el fracaso de la esperanza exclusivamente por medio del ritmo del discurso de la heroína, no formulando su interlocutora objeción alguna, sino reforzando el ritmo del discurso por medio de su silencio, con lo que expresa perfectamente la intención de Strindberg. Existe, pues, una tendencia consciente en el sentido de tratar el significado del contenido del diálogo de modo accesorio, ya que lo que para el autor es esencial no puede en absoluto expresarse por medio de palabras. En su *Art poétique* ("Arte poética"), Verlaine da a dicha tendencia una expresión aguda, al exhortar a los poetas a que no escojan nunca sus palabras sin algún grado de equívoco posible. La idea básica está en estilizar el discurso de tal modo que exprese esta representación despojada de todo contenido general.

Pese a los contrataques ininterrumpidos por parte de un "arte abstracto", esta línea fundamental de la evolución no cambia. Porque lo general abstracto se ve siempre completado por lo rudamente empírico, por lo común angosto y accidental. Puede, pues, afirmarse con toda razón de las diversas tendencias literarias de la burguesía actual que todos sus diversos medios de expresión —que en ocasiones se manejan con una maestría técnica en ningún modo insignificante— sólo sirven para plasmar las manifestaciones superficiales de la vida cotidiana de la sociedad capitalista, y aun para plasmarlas de modo más cotidiano, más accidental y más arbitrario de lo que son en realidad.

Por supuesto, esta tendencia exclusiva hacia el detalle asume asimismo clara expresión reiteradamente en la reflexión sobre la práctica literaria. Cito a título de ejemplo particularmente claro la declaración programática de Paul Verlaine en el *Art poétique* mencionado:

"Car nous voulons la nuance encore,
Pas la Couleur, rien que la nuance!" [1]

Esta contraposición exclusiva de color y matiz, esta exclusión del color, o sea de las determinaciones de la realidad que van más allá de lo momentáneo, la reducción de la poesía a una maraña de matices, esto es muy característico de la literatura moderna. Se produce así una vibración ininterrumpida, un flamear incesante,

[1] "¡Porque lo que queremos es el matiz, no el color, sino solamente el matiz!"

que no contiene sin embargo movimiento verdadero alguno y representa, en realidad, un paro, un estado.

Esta oposición marca el punto en que la exageración de lo vivido, la exclusividad de lo vivido anula precisamente la posibilidad de vivencia de la plasmación poética. La proximidad exagerada de la superficie de la vida, la equiparación de principio de esta superficie directamente vivida con la realidad misma elimina de la literatura las condiciones precisamente de la verdadera posibilidad de vivencia.

Cuando en la vida escuchamos hablar a un individuo, lo primero que nos afecta es el contenido de lo que dice. Este contenido está para el oyente en la conexión más íntima, en la vida, con las experiencias anteriores con el individuo en cuestión: concuerda con éstas o discrepa de ellas. Añádese a esto lo que, en la vida, el oyente sólo es mero oyente pasivo en los casos más raros; el escuchar suele constituir, antes bien, sólo una parte de las influencias recíprocas entre los individuos. Y en esta conexión son muchas cosas las que pueden ejercer una influencia directamente convincente sobre el oyente: el acento, el gesto, la expresión de la cara pueden proporcionarnos el sentimiento de la veracidad, de la sinceridad verdadera de sus palabras.

Ahora bien, la literatura "moderna" plasma casi exclusivamente sobre la base de tales impresiones. Pasa por alto que aun la descripción poética más minuciosa de tales rasgos, por ejemplo de la sinceridad, sólo da el resultado de un proceso desconocido, pero no el proceso mismo. De ahí que, en la vida, cuando nos encontramos en medio del proceso mismo, dichos rasgos puedan operar como directos y convincentes. En la literatura, en cambio, en donde son resultados crudos de un proceso que nos es desconocido, no pueden sustituir jamás la plasmación del mismo proceso. La literatura "antigua" ha abandonado siempre la superficie de la realidad cotidiana, para hacernos vivir luego, finalmente, los verdaderos resultados del proceso; la nueva literatura, en cambio, da una serie de tales resultados aparentemente vividos, pero en realidad muertos, rígidos y no susceptibles de intuirse.

A estas tendencias corresponden por supuesto, en la literatura "moderna", la situación y la acción. Las grandes situaciones de la poesía dramática "antigua" servían siempre para la aclaración de una situación hasta ahí confusa, enmarañada y poco clara. El significado de las llamadas escenas de reconocimiento en Aristóteles está en la aclaración de una situación hasta allí confusa. Y la gran poesía del pasado compone siempre con el propósito de plasmar

los puntos cruciales de la evolución como aclaración de lo pasado o lo futuro, en lo que según ya vimos, su misión principal consistía en la puesta de manifiesto del significado suprapersonal de los acontecimientos.

La literatura "moderna" no está en condiciones de producir tales instantes dramáticos, en los que la cantidad se convierta en cualidad. No construye sus composiciones según el movimiento de las grandes oposiciones de la realidad objetiva, ya que en la realidad cotidiana las oposiciones no se agotan nunca hasta el final; ya que, en la vida, las situaciones falsas e inclusive las "insostenibles" pueden mantenerse por un tiempo extraordinariamente prolongado. La plasmación tan popular de explosiones y catástrofes violentas no contradice semejante modalidad de composición, sino que la refuerza, por el contrario. Porque semejantes explosiones y catástrofes tienen siempre un carácter irracionalista, y después de la explosión irracional la vida sigue su curso habitual.

En los escritores "antiguos", tales explosiones eran a lo sumo episodios, pero nunca un sustituto del desarrollo dramático de la verdadera acción. Para ellos eran puntos críticos aquellos pasajes en los que se cruzaban efectos recíprocos amistosos u hostiles de los individuos actuantes. Pero en las obras en las que un individuo nada tiene en común con el otro, tales puntos cruciales de la acción son superfluos e imposibles. El enlace de esta superficie directa de la vida con los grandes acontecimientos sociales sólo puede tener lugar en forma abstracta. De modo que la introducción de símbolos y alegorías en la literatura naturalista no es en modo alguno casual, sino que constituye una profunda necesidad estilística derivada del modo de ser social. Ya Zola sólo puede enlazar el destino de su Naná con el del Segundo Imperio mediante el contraste crudamente simbólico de que Naná yace tendida en su cuarto, enferma y abandonada, mientras en las calles la muchedumbre engañada y excitada brama "¡A Berlín!"

Los contrastes simbolistas y la confrontación de una serie de "cuadros" particulares sustituyen cada vez más el antiguo método del desarrollo de la composición. En grado cada vez mayor se convierte el esquema de la composición en la exposición de un solitario buscar a tientas en la oscuridad. La imposibilidad de aclarar inclusive una situación relativamente sencilla, porque entre los individuos que se han aislado por completo unos de otros toda posibilidad de entendimiento ha cesado, porque cada uno de ellos está encerrado solipsista y egoístamente en su propio mundo, constituye por ejemplo, el esquema de la acción en los dramas más

típicos de Gerhart Hauptmann, como en *Fuhrmann Henschel* ("El carretero Henschel") y en *Rose Bernd.* Este esquema de acción es diametralmente opuesto al anterior. En éste, en efecto, lo confuso es llevado a claridad, en tanto, que, en el actual, el esquema básico de la composición es que los velos van bajando, que algo aparentemente claro se revela como oscuridad impenetrable, que la claridad aparente se desenmascara como superficialidad, y se glorifica como profundidad humana la irracional contemplación inmóvil del destino irremisiblemente oscuro. La novela *Caspar Hauser* de Wassermann constituye tal vez el ejemplo más extremo de semejante clase de composición, de semejante conducción a la oscuridad, pero se encuentra la misma tendencia, de modo también pronunciado, en las novelas del Hamsun de la última época.

Esta concepción ha adoptado en algunas filosofías modernas —por ejemplo, en la *Ohnmacht des Geistes* ("Impotencia del espíritu"), en Scheler, o en la defensa del "alma" contra el "espíritu", en Klage— una formulación lógica paradójica. En el aspecto literario tiene en todo caso como consecuencia el que la incapacidad de la expresión consciente y la inarticulación de la expresión sean aquí no sólo un medio para la copia de la cotidianidad común de la superficie de la vida, sino que se les asigne además la función de expresar poéticamente dicha "profundidad" en la ignorancia de las causas y las consecuencias de la actividad humana, en el detenerse resignadamente ante la "eterna" soledad del individuo.

En perfecta concordancia con las corrientes abiertamente irracionalistas que en el curso del desarrollo imperialista han de ponerse cada vez más de manifiesto, todas estas tendencias actúan en el sentido de una limitación de la importancia del intelecto, en el sentido de borrar y deformar la fisonomía intelectual de las figuras literarias. En la misma medida en que la realidad objetiva se convierte en un "complejo del sentimiento", en un caos de impresiones inmediatas; en la misma medida en que los fundamentos ideológicos y artístico-estructurales de la plasmación del carácter se destruyen, ha de desaparecer también de la literatura el principio de la fisonomía intelectual claramente plasmada. Esto constituye un proceso inevitable.

III

En ningún periodo de la historia universal ha jugado la ideología de los individuos un papel práctico tan decisivo como actualmente entre nosotros, en la Unión Soviética. Alrededor de nosotros, en

nosotros y por nosotros tiene lugar el mayor cambio del mundo social, y tiene lugar con una conciencia justa de este cambio. La importancia de la previsión justa en este proceso del cambio del mundo no necesita explicarse con mayor detalle. La importancia práctica enorme de la previsión genial de Marx a propósito de la dictadura del proletariado, a propósito de las etapas del socialismo, etc., se ha convertido, gracias a la práctica revolucionaria del proletariado y a la continuación teórica del marxismo por Lenin y Stalin, en patrimonio espiritual de multitudes que se cuentan por millones. Es obvio que en la literatura de la época socialista, en la literatura que refleja el desarrollo de un *nuevo tipo humano,* el papel de la ideología ha de ser extraordinario. Y no sólo el de la ideología de los *escritores,* sino también el de la ideología de los *héroes* que figuran en sus obras.

La importancia de la plasmación real de la fisonomía intelectual no ha sido nunca tan grande como en esta gran época. Como que una de las cuestiones centrales de nuestra literatura es la de representar adecuadamente la *figura del bolchevique.* Cada bolchevique ha de ser un conductor de las masas, en las situaciones más diversas y en las más diversas condiciones del trabajo y de la lucha. Para ello se requiere ante todo la apropiación de la teoría revolucionaria del comunismo. Toda vez, sin embargo, que cada situación es otra, porque las circunstancias concretas, los individuos, etc. son distintos, cada bolchevique ha de estar en condiciones de aplicar las doctrinas del marxismo-leninismo de modo *particular.* En esta forma, la personalidad del bolchevique, y especialmente su *personalidad intelectual,* se convierte en factor decisivo de la guía bolchevista. En su caracterización de Lenin, Stalin habla extensamente de su "estilo de trabajo", pero ¿cómo podríamos representarnos el estilo de trabajo de Lenin como distinto de su estilo de pensar, etc., de su estilo *personal* de pensar? Representémonos los trabajos teóricos de Marx, Engels, Lenin y Stalin. Una doctrina unitaria que se va desarrollando con carácter unitario. Pero, dentro de la unidad de esta doctrina, ¡qué personalidades tan distintas, qué grandes y destacadas fisonomías, de importancia mundial y concisamente contorneadas, *precisamente como pensadores!* Y esto se aplica, en un nivel consecuentemente más bajo, a todos los verdaderos bolcheviques. En el esfuerzo por apropiarse el estilo de trabajo de Lenin y Stalin se revelan al propio tiempo en cada verdadero bolchevique rasgos que son exclusivamente suyos, y aun no sólo en sentido puramente psicológico, sino también *intelectualmente,* en la manera de resumir de modo pro-

pio las experiencias de su trabajo político, *en la manera* de extraer conclusiones concretas de los principios generales del marxismo, etcétera.

Hay que eliminar aquí con pocas observaciones, un malentendido burgués. El "estilo" personal del marxismo en cada bolchevique *no* significa, si es un verdadero bolchevique, un alejamiento del marxismo. Constituye un prejuicio burgués muy extendido el que lo bueno, lo correcto y, en una palabra, lo positivo es uniforme, monótono y no susceptible de una variación por personalidades, que sólo los errores y las desviaciones respecto de lo justo son variadas, diferenciadas y personales. Este prejuicio tiene hondas raíces en la conciencia burguesa. Proviene de aquí el que, en la sociedad capitalista, el individuo que piensa por cuenta propia haya de encontrarse necesariamente en oposición con la sociedad capitalista y sus dogmas aceptados. Y corresponden a esta concepción, en la plasmación literaria, las contradicciones de la literatura burguesa en la creación de un héroe positivo; le corresponde la tendencia dominante de individualizar las figuras poéticas desde el punto de vista de sus cualidades negativas.

Esta relación de individuo y sociedad ha cambiado, con la victoria de la clase trabajadora en la lucha de clases, fundamental y cualitativamente. La relación recíproca entre individuo y sociedad se ha hecho otra. Al principio de la historia de la humanidad, antes del advenimiento de la sociedad de clases, las epopeyas homéricas podían individualizar perfectamente sus héroes desde el lado positivo. Así son Aquiles y Héctor, por ejemplo, héroes irreprochables uno y otro, y sin embargo, cuán distinta, cuán personalmente distinta es la clase de su heroísmo. Un problema análogo es el que se plantea a nuestros escritores. Han de aprender a individualizar al nuevo hombre a partir de sus cualidades positivas.

Esto se relaciona íntimamente con la cuestión de la fisonomía intelectual de las figuras literarias. El pensamiento marxista-leninista correcto hace para cada individuo posible, gracias precisamente a su corrección, conferir expresión, en el proceso de la apropiación y la aplicación de la teoría revolucionaria general, a sus facultades personales particulares. En la realidad hay multitudes de bolcheviques, con o sin carnet del partido, en los que podemos percibir una fisonomía intelectual rica, desarrollada y significativa. Únicamente los residuos de los viejos prejuicios impiden a nuestra literatura plasmar artísticamente esta riqueza de la vida.

Recuérdese el movimiento stajanovista. ¡Qué abundancia de fisonomías vivamente destacadas y, lo que es más, de fisonomías

intelectuales! Nunca se podrá plasmar adecuadamente este importante tipo de nuestra realidad si no sabemos individualizar también su elemento intelectual y relacionarlo, en conexión profunda, con la personalidad. Estos movimientos de masas significan el paso enorme de millones de trabajadores de la mera espontaneidad a la conciencia. Y la literatura no ha hecho absolutamente nada en relación con las figuras del nuevo hombre, por muy fielmente que trace el último resultado consciente o que compare este resultado directamente con el punto de partida totalmente inconsciente. Si al nuevo hombre no se le plasma en el proceso de su advenimiento, no se lo puede plasmar en absoluto.

La plasmación de la lucha por la superación de los restos del capitalismo en la economía y la conciencia del individuo abre un círculo enorme de tareas también para la literatura, precisamente en la plasmación de la fisonomía intelectual. La literatura ha de revelar directamente cómo dichos restos se superan de hecho. Por otra parte tampoco ha de cerrar los ojos ante el hecho de que los residuos burgueses que permanecen vivos en el pensamiento de individuos y de grupos de individuos condenan a éstos al fracaso y a la muerte política. Dimitroff ha hablado de las gentes que en el momento de una vuelta brusca de la evolución han de caerse del carruaje. Stalin ha mostrado a menudo de manera concreta que el desarrollo superior del socialismo ha de obligar cada vez en mayor grado al enemigo de clase vencido a inventar nuevos y más refinados métodos de lucha contra la construcción del socialismo. Cuanto más complicados, ocultos y refinados se van haciendo estos métodos de lucha, tanto más importante resulta poner también literariamente de manifiesto la fisonomía intelectual del enemigo de clase.

Las tareas que se plantean a nuestra literatura son enormes. Son, en su parte decisiva, tareas nuevas. No cabe la menor duda de que nuestra literatura ha hecho ya mucho en este sentido. Cabe preguntar, con todo, si ha resuelto ya su cometido central. Esta cuestión se plantea a menudo de modo abstracto y, por lo tanto, incorrecto. El nuevo individuo no se produce como algo ya acabado, como oposición exclusiva frente al antiguo, con el que nada tendría en común. Y es el caso, antes bien, que su existencia no se deja separar en absoluto de la lucha con los residuos del capitalismo. No es sino en esta lucha en la que se originan y desenvuelven aquellas cualidades humanas que caracterizan al nuevo hombre de modo verdadero y concreto.

¿Dónde residen para nuestra literatura los obstáculos en la

plasmación del nuevo hombre? Ante todo, sin la menor duda, en los residuos de la conciencia burguesa. La influencia perniciosa de las diversas corrientes de este periodo de decadencia es manifiesta, en diversas etapas, en nuestra teoría y práctica.

Entresacamos solamente algunos elementos principales de nuestras teorías anteriores, en parte activas todavía actualmente. Tenemos aquí la teoría y práctica de la llamada "agitka", como reacción contra el hiperindividualismo burgués, contra las tendencias burguesas de *l'art pour l'art* ("el arte por el arte"). Sin embargo, esta reacción se produce ella misma, ideológicamente, en terreno burgués, y no es más que una reacción aparente. La "comunidad" abstracta que se enfrenta al individualismo burgués y el esfuerzo por superar mediante un practicismo directo la integridad burguesa del arte de la vida siguen siendo, sin excepción, abstractos, y no conducen más allá de los límites de lo burgués.

Lo propio cabe decir a propósito de la abstrucción burguesa de la concepción social de la sociología vulgar, que desde el punto de vista de la teoría del conocimiento se relaciona íntimamente con el subjetivismo y relativismo del nuevo pensamiento burgués. Y algo parecido ocurre con la teoría, en boga en otro tiempo, del "individuo vivo". También aquí la individualidad humana sólo se determina de modo meramente psicológico y angostamente subjetivista, manteniéndose por completo la confrontación abstracta de personalidad y sociedad tan característica de la cultura burguesa.

Es de lamentar que muchos aspectos correspondan a estas teorías en nuestra práctica literaria. Una parte de nuestros libros está animada con una galería de siluetas de esquemas sin vida, en lugar de con hombres. Y por otra parte surge como superación aparente de este esquematismo una vida "humana" privada animadamente descrita, la cual, sin embargo, toda vez que no está en enlace orgánico alguno con los grandes problemas de la construcción socialista, con las cuestiones ideológicas del advenimiento del nuevo hombre, ha de permanecer enmarañada en el horizonte burgués.

Todo esto no se refiere, por supuesto, a los representantes más importantes del realismo socialista. No obstante, nuestra literatura está todavía, pese a todo y aun en sus obras hasta el presente más importantes, *por debajo* de nuestra realidad. Nuestra realidad es más heroica, más espiritual, más clara, diferenciada, rica, humana y personal de lo que son inclusive las mejores obras de nuestra literatura.

Los mejores de nuestros escritores son realistas, pero permanecen con todo, en cuanto a riqueza y significado, atrás de la reali-

dad. Y si no alcanzan la grandeza y la riqueza de la realidad por ellos descrita, esto no se debe al realismo mismo, sino a la *clase de realismo* de que se sirven. Y precisamente esta clase de nuestro realismo está compenetrada mucho más profundamente de las tradiciones del realismo de la evolución burguesa decadente de lo que solemos percatarnos.

Hemos examinado detalladamente de qué modo el realismo de gran estilo se ha descompuesto en el curso del siglo XIX. El nuevo realismo no fue en modo alguno una moda literaria, sino la adaptación necesaria de la literatura al nivel decadente de la vida burguesa, a la voluntad deficiente y a la incapacidad de la burguesía para mirar su propia realidad cara a cara. De ahí que, pese a toda la maestría de la técnica, la *clase del realismo* se hiciera necesariamente inferior y que la *cultura del realismo*, la cultura literaria en general, descendiera.

También entre noostros la supervivencia de las tradiciones literarias de la época de decadencia de la burguesía es algo más que una mera moda literaria. Forma parte del gran complejo de los residuos burgueses en la conciencia de los individuos, cuya existencia es inevitable en el periodo de transición. Sin embargo, su superación constituye una tarea complicada y difícil. Esta superación no puede tener lugar ni mediante un etiquetado sociológico vulgar, ni por medio de una crítica formalista. Aquí las frases sociológico-vulgares sirven de muy poco, tanto menos cuanto que la sociología vulgar suele hacer siempre las reverencias más devotas ante la maestría formal del arte occidental más reciente. En cambio, hay que volver siempre a descubrir y explicar de modo concretamente histórico la verdadera cultura del realismo; hay que demostrar que dicha cultura se ha transformado hoy en lo contrario diametralmente opuesto de la cultura, o sea en aquel llamado "virtuosismo" que tan extraordinariamente impresiona a algunos de nuestros escritores.

De ahí que, en oposición a la superficialidad de este virtuosismo, haya que hablar de la cultura del realismo, de la cultura en la composición, en la caracterización, etc. De una cultura que tiene a la base el sentido concreto de lo grande en la vida: de la modalidad de la plasmación de la grandeza humana como realidad. Esta cultura la poseyeron los clásicos del realismo.

Por muy distintos, pues, que sean nuestros objetivos de los de aquéllos y por muy distintos que deban ser en consecuencia nuestros medios concretos de plasmación, es lo cierto que, en relación con dicha cultura, *solamente* en ellos podemos aprender. Porque

el nuevo realismo ha surgido precisamente en el terreno de la destrucción de la grandeza humana por el capitalismo desarrollado, ha reproducido dicho proceso de destrucción poéticamente y ha creado para esta reproducción los medios de plasmación adecuados. Con lo que ha llevado la cultura literaria, por necesidad histórica, a un nivel más bajo.

La adherencia a lo común y corriente resulta de la falta de fe, históricamente necesaria, en lo excepcional como manifestación real de la grandeza humana. La sociedad capitalista oprime y mutila las capacidades del individuo. A esto se debe que un individuo ricamente desarrollado como Napoleón despertó un entusiasmo tan grande entre los grandes escritores; "compendio del universo", lo llamó Goethe. Sin embargo, para plasmar un individuo tan ricamente desarrollado se requiere la comprensión poética de lo *excepcional como realidad típica social;* se requiere una cultura literaria de la composición, la invención de situaciones, etc., mediante las cuales este algo excepcional del hombre desarrollado pueda hallar expresión verdadera, personal y típica. Si un Joyce quisiera sentar a Napoleón en el excusado del pequeñoburgués Bloom, pondría precisamente de manifiesto lo que Napoleón y Bloom tienen de común.

Detrás de semejante tendencia hacia la superficie directa de la vida se oculta a menudo la tendencia orientada a desenmascarar la grandeza ficticia del llamado heroísmo actual. Sin embargo, en realidad sólo resulta de ello el predominio exclusivo de la estupidez cotidiana.

El atascarse en la descripción fiel de una "sección de la realidad" (del *coin de la nature* —"rincón de la naturaleza"—, de Zola) proviene de modo asimismo históricamente necesario de la incapacidad en cuanto a comprender mental y poéticamente la realidad como un todo animado. Sin embargo, toda "sección" ha de producir siempre —tanto más cuanto más fielmente se la toma como modelo— un efecto más accidental, más pobre, más rígido, más rectilíneo y más simple que el de la realidad correspondiente.

Y esta pobreza no la supera aditamento subjetivo alguno, ningún *"tempérament"* a la manera de Zola. De modo que si el escritor soviético se pone voluntariamente a sí mismo semejantes trabas, no puede luego romperlas ni con un temperamento bolchevique, suponiendo que lo tenga. Sólo el poeta en quien la vida misma se refleje como un todo animado y no como un montón muerto de fragmentos describirá una porción de vida de tal modo que se halle contenido en ella todo lo esencial del tema en unidad ani-

mada y variada. Para ello sólo puede servirle de modelo la realidad en su unidad viva, pero nunca una "sección" de la realidad, por muy fielmente que se la describa.

Máximo Gorki es en nuestros días el gran modelo de la cultura literaria verdadera. El movimiento revolucionario obrero le devuelve la fe en la grandeza futura del individuo, lo llena de un odio clarividente contra la sociedad capitalista, contra la degradación y la mutilación del individuo por ella provocadas. Esta fe y este odio son los que dan a sus composiciones su atrevimiento: el descubrimiento de lo típico en lo excepcional.

Tomemos el ejemplo más sencillo posible. La Nilowna, la heroína de su novela *La madre,* compuesta con simplicidad puritana, se describe expresamente como caso excepcional. Gorki aparta los obstáculos exteriores de su desarrollo: su marido muere relativamente pronto; confiere a dicho desarrollo las condiciones más favorables: su hijo sólo vive para el movimiento revolucionario obrero. Estas condiciones permiten que la Nilowna despierte de su estado semiinconsciente, de su estado reducido a la inconsciencia a palos; permiten que siga el camino de la simpatía humana espontánea por los distintos revolucionarios, pasando por la simpatía cada vez más clara por el movimiento, hasta el espíritu revolucionario consciente. Este camino, en cuanto camino de una mujer trabajadora analfabeta de extracción campesina, es sin duda un camino extraordinario. Y Gorki subraya este carácter excepcional. Muestra que en la fábrica y en el suburbio es la juventud la portaestandarte del pensamiento revolucionario. Los ancianos vacilan, pese a que en el socialismo mucho les gusta, a adherirse al mismo. La Nilowna es, como dice Rybin, "tal vez la primera que sigue a su hijo en su camino". Sin embargo —y esto constituye un rasgo muy importante de la composición gorkiana—, precisamente este carácter excepcional hace el camino de Nilowna tan típico desde el punto de vista de la evolución revolucionaria *entera* de Rusia. El gran camino que más adelante habían de emprender millones de trabajadores y campesinos, el camino revolucionario típico de la emancipación de los trabajadores, se halla plasmado aquí en un destino rebosante de vida personal, profundamente individual y que nada tiene de corriente.

Esta elevada cultura del realismo halla expresión en el conjunto del desarrollo. El paralelismo y el contraste simultáneo de la Nilowna y los Rybins es de una sutileza extraordinaria, rica y ponderada. Lo mismo que la amistad de su hijo con Andrei, la influencia conjunta de ambos sobre la evolución de la Nilowna,

la diferencia de sus fisonomías intelectuales, que se expresa en cada cuestión, dentro de su entrega igual al movimiento revolucionario de los trabajadores. Gorki deja que sus revolucionarios se disuelvan por completo en el partido del trabajo, pero *precisamente por esto* caracteriza sus personalidades, desde su sentimiento espontáneo de la vida hasta su fisonomía intelectual, de modo rico y conciso. El movimiento trabajador les impele a adoptar partido personalmente, es decir en la vinculación más profunda con la revolución, en todas las cuestiones de la vida, desde las formas de agitación hasta el amor. Y sus personalidades se destacan precisamente por el carácter personal de sus vivencias, por la superación personalmente procurada de grandes problemas sociales objetivos.

De este modo, Gorki es siempre fiel, en un sentido profundo y grande de la palabra, a la verdad. Pero precisamente por ello no se deja nunca limitar en su expresión poética por la mezquina verdad superficial corriente de lo cotidiano. Crea situaciones en las que lo esencial pueda hallar expresión espontáneamente; crea individuos que se caracterizan personal y socialmente por el hecho de que persiguen dicha esencia en toda situación; hace que sus personajes se manifiesten de tal modo que a través de ellos lo esencial se revele de la manera más adecuada posible.

Y por eso toda plasmación gorkiana de personajes culmina en la plasmación de fisonomías intelectuales acusadas. Gorki es tan gran artista en la preparación del crecimiento inconsciente y lento en un individuo como en la manifestación clara y verdadera de los nudos de la trama. Y eleva cada uno de estos nudos —con gran legitimidad poética— al nivel de conciencia más alto de la expresión concretamente posible en cada caso. Cuando después del arresto de su hijo la Nilowna vive en casa de sus camaradas y conversa con ellos a propósito de su vida, dice, resumiendo: "Ahora puedo decir algo acerca de mí misma y acerca de los hombres, porque he empezado a comprender, porque he comparado. Antes vivía simplemente y no disponía de comparación alguna. Como que vivimos todos del mismo modo. Pero ahora veo cómo viven otros, recuerdo cómo he vivido yo misma, y esto es amargo y difícil."

La situación y la expresión son de una profunda veracidad poética. El alto valor literario de obras como *La madre* depende íntimamente del hecho de que éstas han ido tanto material como formalmente más allá del sentimiento burgués de la vida. Solamente los individuos ligados profundamente unos a otros como personalidades por su actividad social, que ya no hablan unos por

encamina de otros sino unos con otros, son capaces de inventar situaciones en las que palabras como las de la heroína de Gorki puedan pronunciarse y puedan ser pronunciadas adecuadamente.

Esta cultura ha de faltarle al realismo burgués tardío; esta cultura del realismo falta también hasta el presente a una parte de nuestros escritores. Sin embargo, la cultura del realismo y la posibilidad de plasmación de la fisonomía intelectual están indisolublemente ligadas una a otra. Y la tradición del detenerse en lo cotidiano-corriente posible impide a nuestros escritores la plasmación de la fisonomía individual desde un doble punto de vista. En primer lugar, sus caracteres no están dispuestos de tal modo que una expresión de la situación conjunta verdaderamente elevada intelectualmente suene en su boca como expresión personal verdaderamente suya. Y en segundo lugar, las situaciones están dispuestas de tal modo, que semejantes discusiones resultan imposibles. Sin duda, la materia misma de la vida proporciona grandes puntos críticos, pero estos escritores no saben todavía intensificarlos desde el punto de vista de la composición, sino que por lo regular suelen más bien debilitarlos.

Es típico de una parte de nuestra literatura el que las conversaciones decisivas se interrumpan en puntos decisivos y los escritores o sus personajes comprueben que lo que había de constituir la parte esencial de la conversación, su verdadera agudeza en el sentido personal, social e ideológico, quede sin pronunciar; como suele decirse: "no hay tiempo" para ello. Con lo que no se hace más que proseguir ocultamente la tradición extensa que predomina en la literatura occidental moderna, según la cual las discusiones de principios entre individuos constituyen un "intelectualismo" en sus colisiones y son en consecuencia superfluas. En opinión del escritor burgués moderno, semejantes conversaciones "inteligentes" solamente las sostienen los idealistas ingenuos, los nihilistas o los literatos anticuados. Y el héroe, el escritor y el lector modernos tampoco disponen de tiempo alguno para semejantes conversaciones. Por lo que se refiere a la literatura burguesa del capitalismo en decadencia, esto se sobrentiende. Allí donde no se plasman puntos críticos de la evolución, tampoco puede producirse necesidad alguna en cuanto a su plasmación más elevada mediante una toma de conciencia. Entre nosotros, en cambio, estos puntos críticos precisamente revisten importancia decisiva.

Así, pues, si entre nosotros las figuras literarias "no tienen tiempo" para este aspecto esencial, esto constituye simplemente una deficiencia en materia de cultura de la composición. Y es indife-

rente hasta qué punto el autor pueda fundamentar causalmente, en relación con la situación particular en cada caso, el hecho de que allí y entonces los personajes no tuvieran efectivamente tiempo. En toda disposición dispuesta en grande, de cultura literaria verdadera —como en el caso de Gorki—, los personajes disponen siempre de tiempo suficiente para todo aquello que es necesario a su caracterización y al desarrollo de los problemas en toda su riqueza y en toda su variedad. Inclusive si el escritor quiere poner de manifiesto un ritmo vertiginoso de los acontecimientos.

Lamentablemente, esta evasión frente a las discusiones decisivas, en las que el problema y los personajes se eleven al nivel de nuestra realidad, constituye un fenómeno que se repite con no poca frecuencia. De una manera muy ingenua esta evasión frente a lo esencial se revela en el drama de gran éxito de Pogodin, *Los aristócratas.* Como es sabido, forma aquí el eje dramático de la pieza entera la gran discusión, por espacio de varias horas, del jefe de la GUP con la ladrona Sonia. Después de esta conversación, Sonia se ha convertido en un nuevo ser. Éste es uno de los rasgos más magníficos de nuestra realidad. Pero, ¿qué es lo que de ello se plasma en el drama? Se indica escenográficamente que antes de dicha conversación Sonia era una ladrona empedernida, pero que después de la conversación se ha transformado por completo. Y sin embargo, de la conversación misma, Pogodin nada reproduce en absoluto. Monta simplemente el resultado en su drama. En un caso semejante, la realidad ha de ser por supuesto más rica y ha de situarse más alto que la literatura. Porque es lo cierto que conversaciones semejantes han tenido efectivamente lugar en la realidad, que han ejercido sobre los individuos un efecto realmente transformador y han hecho de ellos nuevos seres. En la realidad, pues, dicho resultado no nos ha sido regalado, sino que individuos importantes han debido conquistarlo con duras penas. Si el público aplaude aquí entusiasmado, esto se comprende perfectamente. Pero lo que aplaude es el verdadero héroe del Canal del Mar Blanco, y no el resultado montado de una pieza, no el *deus ex machina* de la pieza teatral.

Por supuesto, tales fallas no son siempre tan aparentes como aquí. Sin embargo, están todavía muy generalizadas. Tomemos una obra tan interesante de nuestra literatura como *Los desheredados* de Panfiorov. La segunda parte tiene como sujeto la oposición extraordinariamente importante y verdaderamente típica de dos fases de la lucha por el comunismo en la aldea. Panfiorov ha dibujado también justamente en sus rasgos típicos a los dos repre-

sentantes de dichas fases, Ognev y Schdarkin. Pero cuando se llega a la gran discusión de los dos principios, de la comuna bélico-comunista y abstractamente idealista, Panfiorov dispone la acción de tal modo, que la discusión entre Ognev y Schdarkin resulta imposible. Primero Ognev sorprende casualmente unas palabras de Schdarkin sobre él: "Esta gente ha hecho lo suyo en el frente. Allí es donde se necesita este... ¿cómo se dice?, este entusiasmo..., pero ahora se necesita otra cosa." Ognev está desesperado, y de su desesperación surge —casi a manera de suicidio— su actitud en la defensa del dique contra el deshielo. Después de que Ognev se ha convertido en inválido y que Schdarkin se hace cargo de la comuna, siente él mismo que una liquidación de cuentas objetivas con las fallas del periodo de Ognev sería absolutamente necesaria. "Si Stepan estuviera sano, Ciril le volvería a repetir siempre en la cara lo que pensaba de la comuna. Pero Stepan estaba enfermo... y Ciril lo apreciaba... y no lograba decidirse a convocar a los comunardos para decirles en voz alta que no lo habían hecho como debían..."

Pero el propio Panfiorov siente que ha renunciado a una posibilidad importante y fecunda. Es perfectamente posible, por supuesto, que en la realidad las cosas transcurran de tal modo que una discusión semejante resulte efectivamente imposible. Sin embargo, semejante material de la realidad es inadecuado para los objetivos de la gran literatura y ha de remodelarse en consecuencia, tal como Shakespeare ha remodelado sus crónicas y sus cuentos italianos y Balzac y Stendhal han replasmado, para sus fines, los incidentes que la vida real les ofrecía, con objeto de poder representar la realidad en su forma más alta mediante dicha transformación precisamente.

Por consiguiente, el accidente y la enfermedad de Ognev forman parte típicamente de la serie de los incidentes literariamente irrelevantes y malos. En todo caso, esta motivación de la línea principal discrepa del desarrollo del asunto. Cierto que la literatura no puede prescindir de la plasmación de lo accidental. Sin embargo, el azar es distinto en literatura de lo que es en la vida cotidiana. En la realidad actúan millones y millones de casualidades, y a partir de su conjunto va cristalizando la necesidad. En la literatura, en cambio, esta infinitud extensiva ha de plasmarse poniendo de manifiesto en unos pocos casos concretos la conexión dialéctica entre el azar y la necesidad. En la literatura *solamente* están permitidos aquellos azares que, de modo complicado y "astuto", subrayan y elevan precisamente los rasgos esenciales de la

acción, del problema y de los caracteres. A condición de cumplir esta función, pueden ser por lo demás tan extremadamente casuales como se quiera. Recuérdese por ejemplo el pañuelo en *Otelo,* en donde precisamente el carácter extremo de las coincidencias y el aspecto burdo de la intriga de Yago sirven para poner claramente de relieve los lados nobles de los caracteres de Otelo y Desdémona, su falta total de desconfianza. Recuérdese la audacia en el aprovechamiento de la casualidad, en Tolstoi, que reúne nuevamente a Nechludov como jurado y a la Maslova como acusada en una vista judicial.

En la novela de Panfiorov, el azar tiene un significado opuesto desde el punto de vista de la composición, tiene consecuencias opuestas en relación con la plasmación de los caracteres de Ognev y Schdarkin, y particularmente para la plasmación de lo típico en ellos, mediante el desarrollo claro de su respectiva fisonomía intelectual. La casualidad pierde aquí su carácter artísticamente razonable, rebajando el nivel de la obra a lo individual patológico. Porque la enfermedad ya sólo es enfermedad, y nada más.

Hay situaciones, por supuesto, en las que la imposibilidad de la inteligencia entre los individuos y la necesidad para ellos de hablar sin entenderse resultan de la materia misma. Tal es el caso, por ejemplo, en *El último Udehe* de Fadeiev. Éste describe aquí la evolución de Liena en la casa del capitalista Himmer. Muestra cómo en este medio capitalista ella se va acercando intuitivamente cada vez más al proletariado. Se sigue necesariamente de este su aislamiento una técnica de la exposición que se basa precisamente en que los individuos actúan y hablan unos al lado de otros sin entenderse. Y también en sus primeros intentos de aproximación al proletariado, en donde existe por parte de los trabajadores una desconfianza justificada hacia ella, dicha forma de exposición se justifica asimismo, dando lugar a bellas escenas, tal como la participación de Liena en la elección.

Sin embargo, también aquí significa esta forma de exposición cierto obstáculo para el escritor en el desarrollo completo de sus personajes. Dice: "Liena pensaba sin temor y era sincera consigo misma hasta el extremo. No trataba nunca de ocultar una verdad descubierta, por amarga que fuera, detrás de cualesquiera fetiches, por caros que le fueran." Sin embargo, Fadeiev sólo ha expresado la fisonomía de sus personajes principales, pero no la ha plasmado. Y en la primera parte de su novela, en la plasmación de la relación entre los comunistas Sonia y Sergei, ha empleado, en su conversación, los mismos métodos de exposición. Esto tiene como

consecuencia que los rasgos característicos humanos de estos personajes, sus relaciones personales humanas se nos aparezcan llenas de ternura y de vida. Pero en cuanto comunistas, en cambio, no destacan de modo personal característico uno frente al otro, y tienen en todo caso fisonomías intelectuales más o menos confundidas.

Si esta debilidad se muestra inclusive en escritores tan eminentes como Fadeiev, no debe sorprendernos que entre los inferiores, entre los meros imitadores, conduzca hasta la inarticulación de la expresión de sus héroes, o bien, para decirlo con mayor precisión, a una incapacidad que llega al absurdo en cuanto a expresar de modo interesante y rico de contenido el desarrollo de sus pensamientos de conversaciones, discusiones, etcétera.

Todo esto conduce inevitablemente a que la fisonomía intelectual de los personajes pierda toda determinación de sus rasgos. Las tradiciones negativas del moderno realismo burgués, la cultura artística deficiente y la debilidad de la composición, todo esto debilita la capacidad para la caracterización y dificulta la plasmación original y artística del nuevo hombre de la sociedad socialista.

Estas falsas tradiciones se ponen de manifiesto de la manera más destacada en el problema estructural del enlace de la vida privada con la pública. Ya señalamos oportunamente que esta contradicción domina la literatura burguesa. Pero la sociedad socialista plantea este problema de modo muy distinto. Sin embargo, si bien en general nuestros escritores lo comprenden, una parte de nuestra literatura satisface todavía muy poco esta íntima concreción real de los intereses públicos y privados, concreción que en determinados casos no excluye por supuesto los conflictos o, lo que es más, se expresa a menudo en ellos y por medio de ellos. Los enlaces entre la vida personal y la vida pública de nuestras figuras literarias permanecen atascados a menudo en lo accidental y son a menudo esquemáticamente abstractos, de vía sencilla. Es decir: una característica entresacada al azar establece la unión entre ambas. En esto se da en muchos casos el sentimiento de lo nuevo, el presagio de la conexión justa, pero falta la audacia de la problemática literaria, la profundidad de la cultura literaria, para convertir el presagio en plasmación realmente desarrollada.

Así por ejemplo se ilustra, en la novela de Panfiorov que acabamos de examinar, la evolución humana de Kiril Schdarkin a partir de un sentimiento justo, a la luz de sus relaciones con tres mujeres. Y se llega inclusive a sentir que precisamente estas tres mujeres representan efectivamente tres tapas distintas de la evolución humana y social de Schdarkin, y que el nacimiento y la

ruptura de sus relaciones amorosas no son en cada caso, precisamente en un alto sentido literario, casuales. Sin embargo, en la plasmación misma Panfiorov no llega a superar el carácter casual.

Precisamente aquí es donde la plasmación de la fisonomía intelectual se destaca de modo particularmente plástico. ¿Por qué son las relaciones amorosas en la antigua literatura tan profundamente, tan conmovedoramente necesarias? Porque siempre sentimos directamente que en una determinada etapa de su evolución concreta la personalidad entera ha de verse afectada precisamente por esta clase de amor. El amor entre el Werther y la Lotte de Goethe nunca hubiera podido producir dicho efecto, si Goethe no hubiera logrado mostrar, dándole forma, la necesidad típica de este amor precisamente. Sin embargo, esta plasmación sigue caminos muy intrincados. Es necesario que sepamos el entusiasmo particular de Werther por el helenismo, su posición respecto de Klopstock y Ossian, etc., no sólo para ver en él mismo a un tipo de la inteligencia rebelde antes de la Revolución francesa, sino para ver también que el carácter y las condiciones de vida de Lotte son *precisamente* aquello que el joven Werther, con esta psicología, en esta situación social y con este estado de ánimo rebelde, había de esperar. El amor de Werther y Lotte no es una mera erupción de sentimientos en la vida de dos personas jóvenes, sino que constituye una tragedia intelectual. Aquí puede el amor iluminar con su brillo los rasgos más magníficos y oscuros de la vida social. Aquí se da aquella intelectualidad que muchos escritores no logran dar a los destinos privados de sus personajes. Y de ahí que los destinos por ellos plasmados sigan siendo también privados y casuales, apáticos, espontáneos e individuales.

Creemos que todas estas manifestaciones tienen sus raíces en las tradiciones de la literatura burguesa tardía. Así, pues, si alguien considera estas tradiciones críticamente, no puede reconciliarse con las limitaciones del burdo naturalismo que nos hemos impuesto a nosotros mismos y que contradice toda la evolución de la cultura socialista en la literatura.

No se trata simplemente de la elevación del nivel intelectual de nuestra literatura. De esto se ha hablado ya mucho y justamente. Queremos subrayar aquí el lado intelectual de la *forma misma,* su importancia para la maestría en la composición, en el desarrollo de los caracteres. La cultura literaria verdadera exige una comprensión más profunda y más viva, menos esquemática, de las conexiones entre individuo y sociedad, así como de las relaciones entre los individuos particulares. Sólo una cultura semejante brin-

da la posibilidad de ser verdaderamente audaz en materia literaria, de desprenderse de las limitaciones asfixiantes de la mediocridad cotidiana, de atenerse firmemente a lo *excepcional* que nuestra realidad socialista produce en masa.

Es un signo favorable el que muchos de nuestros escritores, y en particular también de nuestros lectores, perciban esta falla. Pero no basta para el escritor percibir la falla intuitivamente, sino que ha de darse cuenta cabal de las razones ideológicas y literarias de la misma. Ehrenburg siente por ejemplo que ninguno de sus personajes positivos es adecuado a la grandeza imponente del proceso de construcción. Sin embargo, ¿cómo quiere eliminar hasta ahora esta falla? Movilizando en cada caso —como en el *Segundo día*— una serie de individuos y destinos representativos, para remplazar en cierto modo por medio de la cantidad la cualidad faltante. Semejante esfuerzo habrá de resultar vano. Porque si cada uno de los diez o doce hombres relacionados con la construcción sólo está enlazado con la causa común por medio de un hilo flojo y abstracto de su vida personal, la adición de doce abstracciones no puede nunca dar *una* unión concreta y rica de contenido. En esto hay que subrayar que precisamente en Ehrenburg el elemento "intelectual" desempeña un gran papel en la plasmación de los caracteres de sus héroes. Es de lamentar, sin embargo, que el desarrollo verdaderamente dramático de los pensamientos se vea sustituido en ellos por una mera sucesión cinematográfica de las imágenes.

Emerson dice en una ocasión que "el hombre entero ha de moverse a la vez". Aquí se halla expresado claramente el secreto de la gran plasmación de los caracteres. La caracterización de los realistas verdaderamente grandes, de los Shakespeare, los Goethe y los Balzac se funda por completo en el hecho de que sus personajes constituyen, desde su ser físico hasta sus pensamientos más elevados, una unidad en movimiento y que se mueve siempre de una vez aunque se mueva en contradicciones. Esta unidad del individuo plasmado, que es imposible sin el desarrollo completo de la fisonomía intelectual, confiere a los personajes de los grandes autores su riqueza ilimitada. Los vemos ante nosotros tan ricos y diversos como la realidad misma, son siempre más complicados y "astutos" que nuestros pensamientos más ingeniosos a su propósito. En cambio, el puntillismo en colores y tornasolado de la literatura posterior ya no es más que pobreza disimulada: sus figuras se agotan para nosotros rápidamente, podemos abarcarlas

siempre, total y exhaustivamente, con una sola mirada o con un solo pensamiento. Para la reproducción verdaderamente artística de nuestra realidad social, este puntillismo no nos sirve, ni en grandes ni en pequeñas dosis. Solamente un realismo, solamente una cultura del realismo en el sentido de los clásicos, aunque adaptado a la nueva realidad, con contenido y formas totalmente nuevos, con nuevos caracteres y una nueva modalidad de descripción de los mismos, con nuevas acciones y nuevas composiciones, puede expresar adecuadamente nuestra gran realidad.

En nuestra realidad, las multitudes de millones de individuos han despertado, por vez primera en la historia universal, a la vida, a la conciencia y al espíritu consciente de comunidad. La pesadilla de las seudopersonalidades solipsistas separadas de nuestra realidad la ha dejado, económica e ideológicamente, muy atrás. Ha llegado el momento de que también nuestra literatura conjunta se vuelva con plena energía y audacia hacia los despiertos, de que plasme su mundo común en la comunidad verdadera, vivida y personal, en la comunidad de sentimientos y pensamientos; de que despierte radicalmente del sueño del periodo de decadencia, en el que cada uno sólo se ha vuelto hacia su propio mundo, hacia su propio interior angosto, limitado y pobre.

¿NARRAR O DESCRIBIR?

A propósito de la discusión sobre naturalismo y formalismo

[1936]

> Ser radical significa atacar la cosa en sus raíces. Y para el hombre la raíz es el hombre mismo.
>
> Marx

I

¡Entremos en seguida *in medias res*! En dos célebres novelas modernas, en *Naná* de Zola y en *Anna Karenina* de Tolstoi, se describe una carrera de competencia. ¿Cómo emprenden los dos escritores su tarea?

La descripción de las carreras constituye un ejemplo espléndido del virtuosismo literario de Zola. Todo lo que puede ocurrir en una carrera en general se describe exactamente, en imágenes vivas y directamente intuibles. La descripción de Zola es una pequeña monografía del deporte hípico; desde el ensillado de los caballos hasta el *finish,* las carreras se describen en todas sus fases con el mayor detalle. Las gradas de los espectadores aparecen en la riqueza de colorido de una exhibición parisiense de modas bajo el Segundo Imperio. También la gente tras los bastidores se describe exactamente y se presenta en sus conexiones generales: las carreras terminan con una gran sorpresa, y Zola describe no sólo la sorpresa, sino que desenmascara también la trampa que se halla a su base. Sin embargo, la magistral descripción no es, en la novela misma, más que un "añadido". Los acontecimientos de las carreras sólo se relacionan con la acción muy superficialmente, pudiendo inclusive eliminarse mentalmente de la misma: como que toda la conexión consiste en que uno de los amantes de Naná se arruina con motivo del descubrimiento de la trampa.

Otro enlace con el tema principal es más libre todavía, y ya ni siquiera constituye elemento alguno de la acción, por lo que resulta precisamente más característico todavía del método de plasmación. La yegua vencedora, que es la que motiva la sorpresa, se llama también Naná. Y Zola no deja escapar la ocasión de recalcar la relación somera y casual. La victoria de la tocaya de la

mujer de vida alegre Naná es un símbolo de los triunfos de ésta en el mundo y el mundo galante de París.

En *Anna Karenina* constituyen las carreras el punto crítico de un gran drama. La caída de Wronski significa el cambio repentino en la vida de Anna. Momentos antes de la carrera se ha dado cuenta de que estaba encinta, y después de una vacilación dolorosa ha comunicado su embarazo a Wronski. La conmoción debida a la caída de éste determina la conversación decisiva con su esposo. Todas las relaciones de los personajes principales de la novela entran como resultado de las carreras en una nueva fase decisiva. De modo que las carreras no son aquí un "cuadro", sino una serie de escenas altamente dramáticas, un punto crítico de la acción conjunta.

Los objetos totalmente distintos de las escenas en las dos novelas se reflejan en el conjunto de la descripción. Las carreras se describen en Zola desde el punto de vista del espectador, en tanto que en Tolstoi se narran desde el punto de vista del que toma parte en ellas.

El relato de la carrera de Wronski constituye en Tolstoi el objeto propio. Tolstoi subraya el signifícado no episódico y no casual de esta carrera en la vida de Wronski. El ambicioso oficial se halla impedido en su propia carrera militar por una serie de circunstancias, entre las que figuran en primer lugar sus relaciones con Anna. La victoria hípica en presencia de la corte y de toda la sociedad aristocrática es una de las pocas posibilidades que le quedan todavía para satisfacción de su amor propio. Así, pues, todos los preparativos de la carrera y todas las fases de la misma forman parte de una acción importante. Se narran en su secuencia dramática. La caída de Wronski constituye el punto culminante de esta fase del drama de su vida. Y con este desenlace se interrumpe el relato de la carrera. El hecho de que su rival lo pasa, pudo mencionarse, a título de indicación, en una sola frase.

Pero con esto, el análisis de la concentración épica de dicha escena no se ha agotado ni con mucho todavía. Tolstoi no describe una "cosa", sino que narra los destinos de individuos. De ahí que en el curso de la novela se relate dos veces en forma épica, y no se describa en imágenes. En el primer relato, en el que el Wronski, que toma parte en la carrera, era la figura central, había que narrar exactamente y con pericia todo lo esencial de la preparación de la carrera y de esta misma. Ahora, en cambio, los personajes principales son Anna y Karenin. El extraordinario arte épico de Tolstoi se revela en el hecho de que no añada este segundo

relato de la carrera directamente al primero. Narra todo el día precedente de Karenin, de su relación con Anna, para convertir luego el relato de la carrera en el punto culminante de dicho día. La carrera misma se convierte ahora en un drama anímico. Anna sólo sigue a Wronski, y no ve absolutamente nada del curso de la carrera y del destino de los demás. Karenin sólo observa a Anna y sus reacciones a lo que le ocurre a Wronski. De este modo, esta escena tensa y casi sin palabras sirve de preparación a la explosión de Anna en el camino de regreso al hogar, en la que confiesa a Karenin sus relaciones con Wronski.

El lector o el escritor formado "a la moderna" podría objetar aquí: admitiendo que se trata aquí de dos métodos distintos de plasmación, ¿la carrera misma no se convierte acaso en algo casual, en una mera ocasión de la catástrofe del drama, por su enlace precisamente con los destinos humanos importantes de los personajes principales? ¿Por ventura no proporciona el carácter completo precisamente de la descripción de Zola, su plasmación monográficamente unitaria, la imagen justa de una manifestación social?

Falta saber, solamente: ¿qué es lo accidental en el sentido de la plasmación artística? Sin elementos de lo casual, todo es abstracto y sin vida. Ningún escritor puede plasmar algo vivo si deja totalmente de lado lo casual. Por otra parte, ha de ir en la plasmación más allá de lo casual bruto y crudo, elevándolo a necesidad.

¿Acaso la integridad de la descripción objetiva hace que algo sea necesario en sentido artístico? ¿O no lo hace tal, antes bien, la relación necesaria de los individuos plasmados con los objetos y los acontecimientos en los que sus destinos se expresan, en cuya virtud actúan y sufren? Ya el enlace de la ambición de Wronski con su participación en la carrera da una necesidad artística de naturaleza muy distinta de la que podía dar la integridad de la descripción en Zola. La asistencia o la participación en una carrera pueden no ser más, objetivamente, que un episodio de la vida. Tolstoi ha plasmado el enlace de este episodio con el drama vital importante de la manera más íntima posible. Sin duda, la carrera no es más, por una parte, que ocasión de la explosión de un conflicto, pero, mediante su enlace con la ambición social de Wronski —componente importante de la tragedia posterior—, la ocasión no es, con todo, en modo alguno casual.

Hay en la literatura ejemplos mucho más extremos, en los que la oposición de los dos métodos, precisamente en relación con la plasmación de los objetos en cuanto a su necesidad o casualidad, adquiere una expresión tal vez más clara todavía.

Tomemos la descripción del teatro en la misma novela de Zola y comparémosla con la de Balzac en *Las ilusiones perdidas.* Externamente se dan entre ambas muchas analogías. El estreno, con el que empieza la novela de Zola, decide la carrera de Naná. Y en Balzac, el estreno significa un punto crítico en la carrera de Lucien de Rubemprés, su paso de la situación de un autor desconocido a la de un periodista de mucho éxito y falto de conciencia.

Una vez más, el teatro se describe, en Zola, del modo más escrupulosamente completo. Aunque esta vez sólo desde la sala de los espectadores. Todo lo que tiene lugar en la sala, en el *foyer* y en los palcos, cómo se ve, desde aquí, el escenario, se describe con una capacidad literaria deslumbrante. Y la necesidad de integridad monográfica de Zola no se satisface en modo alguno con esto. Dedica otro capítulo de la novela a la descripción del teatro visto desde el escenario, en la que los cambios de bastidores, de indumentaria, etc. durante la representación y sus pausas son objeto ahora de una descripción no menos deslumbrante y minuciosa.

Esta integridad objetiva, material, falta en Balzac. El teatro, la representación, no es para él más que el escenario de dramas humanos internos: del ascenso de Lucien, de la carrera de Coralie como actriz, del origen del amor apasionado entre Lucien y Coralie, de los futuros conflictos de Lucien con sus amigos anteriores del círculo de D'Arthèz, con su actual protector Lousteau, el principio de su campaña de venganza contra Mme. Bargeton, etcétera.

Pero, ¿qué se plasma en todas estas luchas y estos conflictos, relacionados todos ellos directa o indirectamente con el teatro? El destino del teatro en el capitalismo: la dependencia completa y complicada del teatro respecto del capital, y del teatro respecto del periodismo, que depende a su vez del capital; la conexión entre el teatro y la literatura, entre el periodismo y la literatura, el carácter capitalista de la conexión en que la vida de las actrices se halla con la prostitución declarada o disimulada.

Estos problemas aparecen también en Zola. Pero sólo se describen como hechos sociales, como resultados, como *caput mortuum* de la evolución. El director del teatro de Zola repite incesantemente: "No digas teatro, di burdel." Balzac, en cambio, plasma *cómo* el teatro *se convierte,* en el capitalismo, en prostitución. El drama de los personajes principales es aquí al propio tiempo el drama de la institución en la que colaboran, de las cosas con que viven, del escenario en el que libran sus luchas, de los objetos en los que sus relaciones se ponen de manifiesto y por los que se establecen.

Sin duda, éste es un caso extremo. Los objetos del medio del individuo no están siempre ni necesariamente enlazados tan íntimamente con su destino como aquí. Pueden ser instrumentos de su actividad, instrumentos de su destino, y también —como aquí en Balzac— nudos de su destino social decisivo. Pero pueden ser también mero escenario de su actividad y su destino.

¿Subsiste la oposición aquí ilustrada también allí donde sólo se trata de la representación literaria de semejante escenario?

En el capítulo de introducción de su novela *Old Mortality* ("Vieja mortalidad"), Walter Scott describe una exhibición de armas combinada con festividades populares en Escocia, que fue organizada por la Restauración estuardiana como intento de renovación de las instituciones feudales, como revista general de los fieles y como provocación y desenmascaramiento de los descontentos. Esta revista tiene lugar, en Scott, la víspera del levantamiento de los puritanos oprimidos. El gran arte épico de Walter Scott reúne en este escenario total las contradicciones que poco después habrán de explotar en lucha sangrienta. La exhibición de armas pone de manifiesto en escenas grotescas el carácter irremisiblemente anticuado de las relaciones feudales y la oposición sorda de la población contra el intento de su renovación. El concurso de tiro subsiguiente muestra inclusive las oposiciones dentro de los dos partidos hostiles, mediante el hecho de que solamente los moderados de ambos participan en esta diversión popular. En la taberna vemos la violencia brutal de la soldadesca real, y al propio tiempo se revela ante nosotros, en su grandeza sombría, la figura de Burley, el futuro jefe del levantamiento puritano. En una palabra: al narrar Walter Scott la historia de dicha exhibición y al desplegar ante nosotros en dicho relato el escenario entero, expone al propio tiempo todas las tendencias, todas las figuras principales de un gran drama histórico, nos sitúa de un solo golpe en medio de la acción decisiva.

La descripción de la exposición agrícola y los premios otorgados a los campesinos en *Madame Bovary*, de Flaubert, formaba parte de los puntos culminantes más célebres del arte descriptivo del realismo moderno. Flaubert sólo describe aquí verdaderamente el "escenario". Porque toda la exposición no es para él, más que ocasión para la escena de amor decisiva entre Rodolfo y Ema Bovary. El escenario es casual y mero escenario en sentido literal. El carácter accidental lo destaca el propio Flaubert de modo conciso e irónico. Al poner paralelamente y en contraste discursos oficiales y fragmentos del diálogo amoroso, pone al propio tiempo

la banalidad pública y privada de la vida burguesa en un paralelo irónico y contrastante. Este contraste irónico se desarrolla de modo muy consecuente y con arte superior.

Sin embargo, subsiste el contraste no eliminado de que este escenario casual, esta ocasión casual de una escena amorosa, sea al propio tiempo un acontecimiento importante del mundo de la *Madame Bovary*, cuya descripción detallada es absolutamente necesaria, en los propósitos de Flaubert, para la integridad perseguida del dibujo del medio. De ahí que el contraste irónico no agote el significado de la descripción. El "escenario" posee un significado propio como elemento de la integridad del medio. Pero los personajes son aquí exclusivamente espectadores. Con esto se convierten para el lector en elementos homogéneos y equivalentes de los acontecimientos, importantes solamente desde el punto de vista de la descripción del medio, que Flaubert expone. Se convierten en manchas de color en un cuadro. Y el cuadro sólo va más allá del mero estado, del mero género, en cuanto es elevado a símbolo irónico del filisteísmo en general. El cuadro adquiere un significado que no resulta del peso humano interior de los acontecimientos narrados y que, más aún, apenas guarda con éstos relación alguna, siendo producido artificialmente por medios de la estilización formal.

El contenido simbólico lo alcanza Flaubert irónicamente, y por esto a una altura artísticamente considerable, con medios —por lo menos en parte— verdaderamente artísticos. En cambio, cuando en Zola el símbolo ha de adquirir una monumentalidad social, cuando tiene por objeto imprimir a un episodio en sí mismo insignificante el sello de un gran significado social, entonces se abandona la esfera del verdadero arte. La metáfora se hincha en realidad. Un rasgo casual, una analogía casual, un estado de ánimo casual y un encuentro casual han de convertirse en expresión directa de grandes conexiones sociales. Podrían aducirse de las novelas de Zola ejemplos en cantidad. Recuérdese la comparación de Naná con la mosca de oro, comparación que pretende simbolizar su efecto funesto sobre el París de 1870. El propio Zola se pronuncia a propósito de esta intención con perfecta claridad: "En mi obra se da la hipertrofia del detalle verdadero. Del trampolín de la observación exacta vuela hasta las estrellas. La verdad se eleva con un solo golpe de ala a la categoría de símbolo."

En Scott, Balzac o Tolstoi nos enteramos de acontecimientos que son significativos como tales por el destino de las personas que participan en ellos, por lo que significan las personas, en el rico

despliegue de su vida humana, para la vida de la sociedad. Somos el público de acontecimientos en los que participan los personajes de las novelas. Vivimos estos acontecimientos.

En Flaubert y Zola, los personajes mismos no son más que espectadores más o menos interesados de acontecimientos. De ahí que éstos se conviertan para el lector en un cuadro o, mejor dicho, en una serie de cuadros. Contemplamos estos cuadros.

II

El contraste entre el convivir y el contemplar no es casual. Proviene de la posición básica del propio escritor. Y más concretamente de su actitud fundamental frente a la vida, frente a los grandes problemas de la sociedad, y no sólo como método de un tratamiento artístico de la materia o de ciertas partes de la misma.

Solamente mediante esta comprobación podemos llegar a la concreción verdadera de nuestra cuestión. Lo mismo que en otros dominios de la vida, tampoco en literatura se dan "fenómenos puros". Engels menciona en una ocasión irónicamente que el feudalismo "puro" sólo ha existido en la constitución efímera del reino de Jerusalén. Sin embargo, el feudalismo fue por supuesto una realidad histórica y puede en consecuencia constituir razonablemente objeto de un estudio. No hay con seguridad escritor alguno que no describa en absoluto. Y tampoco puede afirmarse de los representantes importantes del realismo de la época posterior al 1848, de Flaubert y Zola, que no narren en absoluto. Lo que importa son los principios de la composición, y no el fantasma de un "fenómeno puro" del narrar o el describir. Lo que importa es cómo y por qué la descripción, que originariamente fue uno de los numerosos medios de la plasmación épica —y un medio subordinado además—, se convierte en principio decisivo de la composición. Ya que con esto cambia la descripción fundamentalmente su carácter, su misión en la composición épica.

Ya Balzac subraya en su crítica de la *Chartreuse de Parme* ("La cartuja de Parma"), de Stendhal, la importancia de la descripción como medio de exposición esencialmente moderno. La novela del siglo XVIII (Le Sage, Voltaire, etc.) apenas conoció la descripción; jugaba en aquélla un papel insignificante y más que subordinado. La situación sólo cambia con el romanticismo. Balzac destaca que la tendencia literaria por él representada, como cuyo fundador considera a Walter Scott, atribuye a la descripción una importancia mayor.

Sin embargo, si Balzac se adhiere a un método moderno, en contraste con la "sequedad" de los siglos XVII al XVIII, pone con todo de relieve, como característicos de esta nueva tendencia, una serie de nuevos elementos estilísticos. En la concepción de Balzac, la descripción es un elemento entre muchos otros. Con ella se acentúa, en particular, el nuevo significado del elemento dramático.

El nuevo estilo surge de la necesidad de la plasmación adecuada de la nueva modalidad de manifestación de la vida social. La relación del individuo con la clase se ha hecho más complicada de lo que fue en los siglos XVII y XVIII. El medio, el aspecto exterior y los hábitos de vida del individuo podían indicarse muy simplemente, por ejemplo en Le Sage, dando, pese a dicha simplicidad, una característica social clara y comprensiva. La individualización se producía prácticamente por medio de la acción misma, por la manera de la reacción activa de los personajes frente a los acontecimientos.

Balzac ve claramente que este método ya no le basta. Rastignac, por ejemplo, es un aventurero de tipo muy distinto que Gil Blas. La descripción exacta de la pensión Vauquer, con su suciedad, sus olores, sus comidas y su servicio es absolutamente necesaria para hacer verdadera y totalmente comprensible el tipo peculiar del carácter aventurero de Rastignac. Y en forma análoga hay que describir también exactamente, hasta el menor detalle, la casa de Grandet, la habitación de Gobseck, etc., para plasmar los diversos tipos, individuales y sociales, del usurero.

Pero aparte del hecho de que la descripción del ambiente no se detiene nunca, en Balzac, en la mera descripción, sino que se convierte casi siempre en acción (recuérdese de qué modo el viejo Grandet repara él mismo su escalera carcomida), la descripción no es, en Balzac, más que una amplia fundamentación del nuevo elemento decisivo, a saber: para la incorporación de lo dramático en la composición de la novela. No sería posible que los personajes extraordinariamente diversos y complicados de Balzac se desenvolvieran con dramatismo impresionante si el fundamento vital de sus caracteres no se nos hubiera expuesto de modo tan extenso. El papel de la descripción es muy distinto, en cambio, en Flaubert y Zola.

Balzac, Stendhal, Dickens y Tolstoi plasman la sociedad burguesa constituyéndose definitivamente a través de graves crisis. Plasman las leyes complicadas de su advenimiento y las transiciones variadas e intrincadas que conducen de la vieja sociedad en deca-

dencia a la nueva en formación. Ellos mismos vivieron activamente las transiciones críticas de este proceso de constitución. Sin duda, de las maneras más diversas. Goethe, Stendhal y Tolstoi participaron en las guerras que prepararon el parto de las revoluciones; Balzac fue partícipe y víctima de las especulaciones delirantes del capitalismo francés en formación: Goethe y Stendhal colaboraron en la administración: Tolstoi vivió como terrateniente y como miembro de organizaciones sociales (censo, comisión contra la carestía, etc.) .los acontecimientos más importantes de la revolución. En este sentido son también en su modo de vida sucesores de los anteriores escritores, artistas y eruditos del Renacimiento y la Ilustración: individuos que toman parte activa y variada en las grandes luchas sociales de su época y se hacen escritores a partir de las experiencias de una vida rica y vasta. No son todavía "especialistas" en el sentido de la división capitalista del trabajo.

No así Flaubert y Zola. Éstos iniciaron su actividad después de la Batalla de junio, en la sociedad burguesa ya constituida y completada. Ya no compartieron activamente la vida de esta sociedad; ya no quisieron compartirla. En esta negativa se pone de *manifiesto la tragedia de una generación importante de artistas* del periodo de transición. Porque esta negativa se determina ante todo como oposición. Expresa el odio, la repugnancia y el desprecio por el régimen político y social de su época. Los individuos que comparten el desarrollo social de esta época se han convertido en defensores desalmados y vergonzantes del capitalismo. Para esto, Flaubert y Zola eran demasiado grandes y demasiado honrados. Por consiguiente, sólo podían escoger como solución de la contradicción trágica de su situación el aislamiento. Se convirtieron en observadores críticos de la sociedad capitalista. Pero con esto, al propio tiempo, en escritores en el sentido exclusivamente profesional, en escritores en el sentido de la división capitalista del trabajo. El libro se ha convertido ahora por completo en mercancía, y el escritor en vendedor de esta mercancía, a menos que casualmente haya nacido como rentista. En Balzac vemos todavía la grandeza sombría de la acumulación originaria en el terreno de la cultura. Goethe y Tolstoi se enfrentan todavía al fenómeno con la actitud señorial del que no vive exclusivamente de la literatura. Flaubert es voluntariamente asceta, en tanto que Zola, obligado por la necesidad material, ya no es más que escritor en el sentido de la división capitalista del trabajo.

Los nuevos estilos y las nuevas modalidades de exposición no surgen nunca de una dialéctica inmanente de las formas artísticas,

aunque arranquen siempre de las formas y los estilos anteriores. Todo nuevo estilo surge con necesidad social-histórica de la vida, es el producto necesario de la evolución social. Sin embargo, el reconocimiento de esta necesidad, de la necesidad del origen de los estilos artísticos, dista mucho todavía de hacer a estos estilos artísticamente equivalentes o de igual rango. La necesidad puede también ser una necesidad hacia lo artísticamente falso, deformado y malo. Así, pues, convivir y observar constituyen comportamientos socialmente necesarios de los escritores de dos periodos del capitalismo, y la narración y la descripción son los dos métodos de exposición fundamentales de estos periodos.

Confronto, para destacar claramente el contraste de los dos métodos, sendas declaraciones de Goethe y Zola sobre la relación entre el observar y el crear: "Nunca he contemplado la naturaleza", ha dicho Goethe, "en vista de fines poéticos. Sin embargo, toda vez que mi dibujo anterior del paisaje y luego mis estudios naturalistas posteriores me llevaban a una observación exacta y constante de los objetos naturales, he ido aprendiendo paulatinamente la naturaleza de memoria hasta en sus menores detalles, de tal modo que cuando necesito algo como poeta, lo tengo a mi disposición y no yerro fácilmente contra la verdad". También Zola habla muy claramente de la manera como aborda, en cuanto artista, un objeto: "El escritor de novelas naturalista quiere escribir una novela sobre el mundo del teatro. Parte de esta idea general, *sin poseer todavía ni un hecho ni un personaje.* Su primera preocupación consistirá en reunir notas acerca de lo que pueda enterarse de este mundo que se propone describir. Ha conocido a tal actor y asistido a tal representación... Luego hablará con la gente que está mejor informada acerca de este material y, *cotejará* las sentencias, las anécdotas y los retratos. *Finalmente* visitará los lugares mismos, pasará *algunos días* en un teatro, para enterarse de los menores detalles, pasará sus veladas en el camarín de una actriz y tratará de apropiarse lo más que pueda la atmósfera. Y una vez que estos documentos estén completos, su novela se hará ella sola. El escritor de novelas sólo necesita distribuir los hechos lógicamente... *El interés ya no se concentra en lo peculiar de la fábula; al contrario, cuanto más banal y general sea, tanto más típica será"* (el subrayado es mío. G. L.).

Se trata de dos estilos fundamentalmente distintos. De dos actitudes totalmente distintas frente a la naturaleza.

III

Comprender la necesidad social de un estilo determinado no es lo mismo que valorar estéticamente las consecuencias artísticas de dicho estilo. En estética no rige el lema: "Comprenderlo todo significa perdonarlo todo." Solamente la sociología vulgar, que considera como su misión principal la de describir el llamado equivalente de los diversos escritores o estilos, cree que con la demostración de la historia social del origen toda cuestión se halla contestada y liquidada. (De cómo lo hace no queremos hablar aquí.) Su método significa prácticamente el esfuerzo por rebajar toda la evolución pasada del arte de la humanidad al nivel del burguesismo decadente: según esto, Homero o Shakespeare son "productos" al mismo título que Joyce o Dos Passos; la tarea de la ciencia de la literatura sólo consiste siempre en descubrir el "equivalente social" de Homero o de Joyce. Marx planteó la cuestión de modo totalmente distinto. Después de analizar la génesis de las epopeyas homéricas, dice: "Sin embargo, la dificultad no está en comprender que el arte y la épica griegos estén ligados a determinadas formas sociales de evolución. La dificultad consiste, antes bien, en comprender que nos proporcionen todavía un goce estético y que se consideren en cierto modo como norma y modelo inasequible."

Por supuesto, esta indicación de Marx se refiere también a los casos en que la estética ha de pronunciar un juicio negativo. Y en ambos casos no puede separarse mecánicamente la valoración estética de la derivación histórica. El hecho de que las epopeyas homéricas sean verdaderas epopeyas, y no así, en cambio, las de Camoens, Milton y Voltaire, constituye a la vez una cuestión histórico-social *y* una cuestión estética. No se da "maestría" alguna, separada e independiente de condiciones histórico-sociales y personales que sean poco favorables para un reflejo artístico, rico, extenso, diverso y animado de la realidad objetiva. El carácter social desfavorable de las premisas y las circunstancias de la creación artística ha de deformar también las formas esenciales de la plasmación. Esto se aplica asimismo al caso por nosotros tratado.

Existe una autocrítica muy instructiva de Flaubert a propósito de su novela *L'éducation sentimentale* ("La educación sentimental"). Dice en ella: "Es demasiado verídica, y desde el punto de vista estético le falta la falsedad de la perspectiva. Una vez bien concebido el plan mentalmente, ha desaparecido. Toda obra de arte ha de tener una punta, un pico, ha de formar una pirámide, o bien la luz ha de caer en un punto de la esfera. Y de todo esto

nada existe en la vida. Pero el arte no es la naturaleza. Nada hace, creo, ni nadie ha ido en cuanto a honradez más allá."

Esta confesión revela, como todas las manifestaciones de Flaubert, una veracidad sin restricción. Flaubert caracteriza justamente la composición de su novela. Está en lo justo asimismo al subrayar la necesidad artística de los puntos culminantes. Pero, ¿está en lo justo al decir que en su novela hay "demasiada verdad"? ¿Es acaso cierto que sólo se dan puntos culminantes en el arte? No, por supuesto. Esta confesión absolutamente sincera de Flaubert es importante para nosotros no sólo en cuanto autocrítica de su importante novela, sino ante todo porque descubre aquí su concepción fundamental equivocada de la realidad, del ser objetivo de la sociedad, de la relación entre la naturaleza y el arte. Su concepción de que sólo se dan "puntos culminantes" en el arte y de que han de ser creados, en consecuencia, por el artista, dependiendo de su voluntad el crearlos o no, es un prejuicio puramente subjetivo. Un prejuicio originado en la observación exterior y superficial de los síntomas de la vida burguesa, en la manifestación de la vida en la sociedad burguesa, abstraído de las fuerzas impulsoras de la evolución social y de su efecto permanente también sobre la superficie de la vida. En esta consideración abstractiva y abstracta, la vida aparece como un río que corre uniformemente, como una superficie lisa y monótona, sin articulación. Sin duda, la uniformidad se ve en ocasiones interrumpida bruscamente por catástrofes "repentinas" y brutales.

En la realidad misma, sin embargo —y por supuesto también en la realidad capitalista—, las catástrofes "repentinas" se están preparando desde mucho antes. No están en un contraste exclusivo con el desarrollo tranquilo de la superficie. Conduce a ellas una evolución, complicada e irregular. Y esta evolución articula objetivamente la superficie aparentemente lisa de la esfera flaubertiana. Sin duda, el artista ha de iluminar los puntos importantes de su articulación; pero Flaubert nutre un prejuicio al suponer que la articulación de la superficie no existe independientemente de él. La articulación se produce por efecto de las leyes que determinan la evolución histórica de la sociedad, por las fuerzas impulsoras de la evolución social. En la realidad objetiva desaparece el contraste abstracto, erróneo y subjetivo, de lo "normal" y lo "anormal". Marx ve precisamente en la crisis económica el fenómeno regular "más normal" de la economía capitalista. "La independencia que adoptan uno frente a otro los elementos que se corresponden y completan se anula violentamente. De modo que

la crisis manifiesta la unidad de los elementos hechos independientes uno de otro." En forma totalmente distinta considera la realidad la ciencia hecha apologética de la burguesía en la segunda mitad del siglo XIX. La crisis se le aparece como una "catástrofe" que interrumpe "repentinamente" el curso "normal" de la economía. Y de modo análogo, toda revolución se presenta como algo catastrófico y anormal.

En sus opiniones subjetivas y sus intenciones literarias, Flaubert y Zola no son en modo alguno defensores del capitalismo. Pero son hijos de su tiempo y, a tal título se hallan profundamente influidos por las ideologías de su época. Especialmente Zola, sobre cuyas obras ejercieron los prejuicios triviales de la sociología burguesa una influencia determinante. De ahí que en él la vida se desarrolle casi sin articulación, mientras en su concepción sigue siendo normal, en el sentido social. Todas las manifestaciones vitales de los individuos son en tal caso productos normales del medio social. Pero actúan también otros poderes, totalmente heterogéneos. Tal por ejemplo la trasmisión hereditaria, activa en el pensar y sentir de los individuos con una regularidad fatalista, que es la que produce las catástrofes que interrumpen el curso normal de la vida. Recuérdese el alcoholismo hereditario de Étienne Lantier en *Germinal,* que produce diversas irrupciones y catástrofes repentinas, las cuales no están en conexión orgánica alguna con el carácter general de Étienne, y que Zola no plasma de modo alguno en conexión. Y lo propio ocurre con las catástrofes producidas por el hijo de Saccard, en *El dinero.* Las leyes normales inarticuladas del medio se enfrentan por doquier, sin conexión, a las repentinas catástrofes debidas a la trasmisión hereditaria.

Es obvio que no se trata aquí de un reflejo justo y profundo de la realidad objetiva, sino de una trivialización y una deformación de sus leyes, producidas por la influencia de prejuicios apologéticos sobre la ideología de los escritores de dicha época. El verdadero conocimiento de las fuerzas impulsoras de la evolución social, el reflejo desinteresado, justo, profundo y cabal de su influencia sobre la vida humana ha de aparecer en forma del movimiento, de un movimiento que ilustre la unidad regular del caso normal y del caso excepcional.

Esta verdad de la evolución social es asimismo la verdad de los destinos individuales. Pero, ¿dónde y cómo se hace esta verdad visible? Es obvio no sólo para la ciencia y no sólo para la política científicamente fundada, sino también para el conocimiento humano en la vida cotidiana, que esta verdad de la vida sólo puede

revelarse en la práctica del individuo, en sus actos y acciones. Las palabras de los individuos, sus sentimientos y pensamientos meramente subjetivos sólo muestran su verdad o falsedad, su veracidad o su mentira, su grandeza y su limitación, cuando se traducen en práctica: cuando se afirman en los actos y las acciones de los individuos, o cuando estos actos y acciones muestran su fracaso frente a la realidad. Solamente la práctica humana puede mostrar concretamente la naturaleza de los individuos. ¿Quién es valiente? ¿Quién es bueno? Semejantes cuestiones las contesta exclusivamente la práctica.

Y solamente por esto resultan los individuos interesantes unos para otros. Solamente por esto son merecedores de que se los plasme poéticamente. La prueba, la afirmación de rasgos característicos importantes del individuo (o su fracaso) sólo puede hallar expresión en las acciones, en los actos y en la práctica. La poesía originaria —ya se trate de cuentos de hadas, de baladas o leyendas, o de la forma posterior de las anécdotas narrativas— parte siempre del hecho fundamental del significado de la práctica. De ahí que esta poesía tuviera siempre significación, porque ha plasmado el hecho fundamental de la afirmación o el fracaso de las intenciones humanas en la práctica. Sigue siendo viva e interesante aún hoy, porque, pese a sus supuestos a menudo fantasiosos, ingenuos e inaceptables para el individuo actual, pone este hecho fundamental de la vida humana en el centro de la plasmación. Y la reunión de actos y acciones particulares en una cadena coherente sólo adquiere verdadero interés por el hecho de que el mismo rasgo característico típico de un individuo se afirma ininterrumpidamente en las aventuras más distintas y variadas. Ya se trate de Ulises o de Gil Blas, la frescura inmarcesible de esta cadena de aventuras tiene en ello su fundamento poético y humano. En esto, el individuo, la revelación de los rasgos esenciales de la vida humana es, por supuesto, decisiva. Lo que nos interesa es cómo Ulises o Gil Blas, Moll Flanders o Don Quijote reaccionan en los grandes acontecimientos de su vida, cómo sostienen peligros y superan obstáculos, y de qué modo los rasgos característicos que nos los hacen interesantes e importantes se desarrollan en la práctica de modo cada vez más vasto y más profundo.

Sin la revelación de rasgos humanos esenciales, sin la relación recíproca entre los individuos y los acontecimientos del mundo exterior, de las cosas, de las fuerzas naturales y de las instituciones sociales, la aventuras son vacuas, carecen de contenido. Pero, ¡no se olvide!: aun sin la revelación de rasgos humanos típicos y esen-

ciales, en toda acción se halla presente por lo menos el esquema abstracto de la práctica humana (aunque deformado y descolorido). Y por ello algunas exposiciones abstractas de acciones esquemáticamente extravagantes, en las que sólo trasguean larvas humanas (las novelas de caballería en el pasado, y las detectivescas en nuestros días), pueden suscitar con todo, pasajeramente, cierto interés general. En su eficacia se abre paso uno de los fundamentos más profundos del interés de los individuos por la literatura: el interés por la riqueza y el colorido, por la variedad y la diversidad de la práctica humana. Cuando la literatura artística de una época no es capaz de proporcionar la relación recíproca entre la vida interior ricamente desarrollada de las figuras típicas del tiempo y la práctica, entonces el interés del público se refugia en el sustituto abstracto-esquemático.

Éste es precisamente el caso de la literatura de la segunda mitad del siglo XIX. La literatura de la observación y de la descripción elimina en grado cada vez mayor la relación recíproca. Y tal vez jamás se ha dado una época en la que al lado de la gran literatura oficial se produjera una tan voluminosa literatura vacua, una literatura de las meras aventuras, como precisamente en dicho periodo. Y nadie se haga la ilusión de que esta literatura sólo es leída por los "incultos", en tanto que la *"élite"* se entregaría a la gran literatura moderna. En una parte muy importante lo que ocurre es precisamente lo contrario. En buena medida, en efecto, los clásicos modernos se leen en parte por sentimiento del deber, y en parte por interés material por los problemas de la época, que plasman, aunque de modo atenuado y deformado; por recreo, en cambio, y por placer, se devoran las novelas policiacas.

Flaubert se quejó reiteradamente, mientras trabajaba en su *Madame Bovary,* de que a su libro le faltaba el elemento del entretenimiento. Quejas análogas las encontramos en muchos importantes escritores modernos: comprobación de que las grandes novelas del pasado combinan la exposición de una humanidad significativa con la amenidad y la tensión, en tanto que en el arte moderno se van introduciendo cada vez más la monotonía y el aburrimiento. Esta situación paradójica no es en absoluto consecuencia de una falta de talento literario en los grandes escritores de dicha época, en la que se mantuvo activo un número considerable de literatos extraordinariamente dotados. La monotonía y el aburrimiento resultan, antes bien, de los principios de su tipo de plasmación, del principio metódico y de la filosofía del escritor.

Zola condena de la manera más severa, como "antinatural",

la plasmación de lo excepcional en Stendhal y Balzac. Dice así a propósito de la plasmación del amor en *Rojo y negro:* "Esto abandona por completo la verdad cotidiana, la verdad con la que nos topamos, y tanto nos encontramos en el terreno de lo extraordinario con el psicólogo Stendhal como con el narrador Alejandro Dumas. Desde el punto de vista de la verdad exacta, Julien me proporciona tantas sorpresas como d'Artagnan."

En su ensayo sobre la actividad literaria de los Goncourt, Paul Bourget formula el nuevo principio de la composición de modo muy claro y agudo: "El drama es, la etimología lo indica, acción, y la acción no es nunca una expresión muy buena de las costumbres. Lo característico de un individuo no es lo que hace en un momento de crisis aguda y pasional, sino sus hábitos diarios, que no caracterizan una crisis sino un estado." Solamente a partir de aquí se hace la autocrítica de Flaubert antes citada en relación con la composición totalmente inteligible. Flaubert confunde la vida con la vida media cotidiana del burgués. Por supuesto, este prejuicio tiene sus raíces sociales. Pero con esto no deja de ser un prejuicio, no deja de deformar subjetivamente el reflejo poético de la realidad, de impedir su reflejo poético adecuado y completo. Flaubert lucha toda su vida por salirse del círculo mágico de los prejuicios surgidos de la necesidad social. Toda vez, sin embargo, que no lucha contra los prejuicios mismos, sino que los considera antes bien como hechos objetivos ineludibles, su lucha resulta trágicamente vana. Ininterrumpidamente echa pestes contra el aburrimiento, la bajeza y lo repugnante de los sujetos burgueses que se imponen a su plasmación. En la redacción de cada novela burguesa, jura y perjura que nunca más volverá a ocuparse de una materia tan sórdida, pero sólo halla una escapatoria en el exotismo fantasioso. El camino del descubrimiento de la poesía interna de la vida le permanece cerrado por sus prejuicios.

La poesía interna de la vida es la poesía del individuo que lucha, de la belicosa relación recíproca entre los individuos en su práctica verdadera. Sin esta poesía interior no puede darse épica alguna, no puede inventarse composición épica alguna que sea adecuada para despertar, intensificar y mantener vivo el interés de los individuos. El arte épico —y también el arte de la novela, por supuesto— consiste en el descubrimiento de los rasgos humanamente significativos de la práctica social, oportunos y característicos en cada caso. El individuo quiere obtener en la poesía épica su propio reflejo más claro y más intenso, el reflejo de su práctica social. El arte del poeta épico consiste en la distribución justa

de los pesos, en la justa acentuación de lo esencial. Obtiene un efecto tanto más avasallador y general cuanto más este elemento esencial, el individuo y su práctica social, aparece en él no como producto artificioso rebuscado, como resultado de un virtuosismo, sino como algo naturalmente desarrollado, como algo no inventado sino simplemente descubierto.

A esto se debe que el poeta épico y dramático alemán Otto Ludwig, muy problemático en su práctica literaria, diga muy acertadamente como resultado de sus estudios sobre Walter Scott y Dickens: "...las existencias parecen lo principal y, la rueda giratoria de los acontecimientos sólo servía para poner a las existencias como tales en un juego naturalmente atrayente, de modo que éstas no tienen por objeto ayudar a la rueda a dar vueltas. La cosa es que el autor hace interesante aquello que necesita interés, y abandona lo interesante por sí, sin otro recurso, a sus propias fuerzas... Las figuras son siempre lo principal. Y efectivamente, un acontecimiento, por maravilloso que sea, no nos ocupará tanto, a la larga, como los individuos a los que en el trato hemos puesto afecto".

La descripción en el sentido por nosotros expuesto, o sea como método dominante de la plasmación épica, se origina en un periodo en que por motivos sociales se pierde el sentido por lo más importante de la composición épica. La descripción es un sustituto literario del significado épico que se ha perdido.

Pero, como por doquier en la historia del origen de nuevas formas ideológicas, impera aquí una influencia recíproca. La descripción literariamente dominante no es sólo consecuencia, sino al propio tiempo causa, causa del alejamiento mayor todavía de la literatura respecto del significado épico. El dominio de la prosa capitalista sobre la poesía interna de la práctica humana, la deshumanización creciente de la vida social, la baja del nivel de la humanidad, todo esto son hechos objetivos del desarrollo del capitalismo. De ellos surge necesariamente el método de la descripción. Pero, una vez existente este método, una vez manipulado por escritores importantes y a su manera consecuentes, reacciona sobre el reflejo poético de la realidad. El nivel poético de la vida baja, pero la literatura disimula esta baja.

IV

La narración articula, la descripción nivela.

Goethe exige de la composición épica que trate todos los acon-

tecimientos como pasados, en contraste con la actualidad absoluta de la acción dramática. En este contraste justo, Goethe reconoce la diferencia de estilización entre las poesías épica y dramática. El drama se sitúa de buenas a primeras a un nivel de abstracción mucho más alto que la épica. El drama lo concentra siempre todo alrededor de un conflicto. Todo lo que no se relaciona directa o indirectamente con el conflicto no debe aparecer en absoluto, constituye un accesorio perturbador. La riqueza de un dramaturgo como Shakespeare descansa en la concepción variada y rica del conflicto mismo. Sin embargo, en la eliminación de todos los detalles que no forman parte del conflicto, no existe entre Shakespeare y los griegos diferencia alguna de principio.

La relegación de la acción épica al pasado, postulada por Goethe, tiene por objeto la selección poética de lo esencial en la vasta riqueza de la vida, tiene por objeto la plasmación de lo esencial de tal modo que despierte la ilusión de la plasmación de la vida entera en toda su extensión completamente desplegada. De ahí que el juicio acerca de si un detalle forma o no parte del asunto, de si es esencial o no, ha de ser en la épica más "liberal" que en el drama, ha de reconocer todavía como esenciales algunas conexiones intrincadas e indirectas. Sin embargo, dentro de los límites de semejante concepción más amplia y extensa de lo esencial, la selección ha de ser tan estricta como en el drama. Lo que no forma parte del asunto constituye un lastre y un obstáculo puesto al efecto tanto aquí como en el drama.

El entrelazamiento de los caminos de la vida sólo se aclara al final. Solamente la práctica humana muestra cuáles cualidades de un individuo han sido en la totalidad de sus aptitudes las importantes y decisivas. Únicamente el enlace con la práctica, únicamente la concatenación complicada de actos y sufrimientos diversos de los individuos puede revelar cuáles cosas, instituciones, etc., han influido esencialmente sobre sus respectivos destinos, y de qué modo y cuándo la influencia fue ejercida. Todo esto sólo puede abarcarse con la mirada desde el final. La selección de lo esencial la ha efectuado, tanto en el mundo subjetivo como en el mundo objetivo del individuo, la vida misma. El épico que narra retrospectivamente, a partir del final, un destino humano o el entretejido de diversos destinos individuales, hace clara y comprensible para el lector la selección de lo esencial efectuada por la vida misma. El observador, que existe siempre necesariamente al mismo tiempo, ha de extraviarse en el enmarañamiento de los detalles en sí mismos equivalentes, ya que la vida misma no ha efectuado todavía

la selección a través de la práctica. Así, pues, el carácter de pasado de la épica es un medio fundamental, prescrito por la realidad misma, de la plasmación artística.

Sin duda, el lector no conoce todavía el fin. Recibe una profusión de detalles cuyo rango y cuyo significado en general no puede siempre hacérsele inmediatamente claro. Se despiertan en él determinadas expectativas que el curso ulterior del relato intensificará o desvirtuará. Sin embargo, el lector es conducido a través del entrelazamiento de motivos de enlaces variados por el autor omnisciente, que conoce el significado particular de cada detalle, en sí mismo insignificante, en relación con el desenlace final y con la revelación definitiva de los caracteres; que sólo trabaja con detalles apropiados a dicha función en la acción conjunta. La omnisciencia del autor confiere al lector seguridad, le da carta de naturaleza en el mundo de la poesía. Si bien no conoce los acontecimientos por anticipado, siente con todo bastante exactamente la dirección que los acontecimientos, en virtud de su lógica interna y en virtud de la necesidad interna de los personajes, han de tomar. Sin duda no conoce el todo de la conexión y de la posibilidad de evolución de las figuras, pero aun así sabe más, en general, que los personajes actuantes mismos.

Cierto que, en el curso del relato y del descubrimiento paulatino de los elementos esenciales, los detalles aparecen en una luz totalmente nueva. Cuando por ejemplo Tolstoi describe en su novela *Después del baile* al padre de la adorada de su héroe con rasgos humanos conmovedores de sacrificio por su hija, el lector queda subyugado por la fuerza de esta manifestación relatada, pero sin comprender su significado por completo. Solamente después del relato de la carrera de baquetas, en la que el mismo padre amante aparece como director brutal de la ejecución, se disuelve la tensión por completo. El gran arte épico de Tolstoi consiste precisamente en poder conservar la unidad de dicha tensión, en que no hace del viejo oficial un "producto" embrutecido del zarismo, sino que muestra cómo el régimen zarista embrutece a individuos en sí mismos bondadosos, dispuestos al sacrificio y desinteresados en su vida privada, y los convierte en ejecutores mecánicos e inclusive celosos de su bestialidad. Es obvio que todos los colores del relato del baile sólo podían encontrarse y plasmarse a partir de la carrera de baquetas. El observador "simultáneo", que no relata el baile a partir de ésta y retrospectivamente, habría debido ver y describir detalles totalmente distintos, detalles insignificantes y superficiales.

El distanciamiento respecto de los acontecimientos relatados, que confiere expresión a la selección de lo esencial por la práctica humana, se da también en los verdaderos épicos cuando el autor adopta la forma del relato en primera persona, cuando uno de los personajes de la obra se finge como narrador. Éste es el caso precisamente en la narración de Tolstoi que acabamos de mencionar. Incluso si se toma una novela narrada en forma de diario, como el *Werther* de Goethe, puede siempre observarse que las diversas secciones se hallan relegadas a cierta distancia, aunque breve, en el pasado, la cual, debido a la influencia de los acontecimientos y los individuos sobre el propio Werther, ayuda a operar la selección necesaria de lo esencial.

Sólo así empiezan los personajes de la novela por adoptar contornos más firmes y seguros, pero sin eliminarse por esto su capacidad de cambio. Al contrario, precisamente en esta forma el cambio actúa siempre en el sentido del enriquecimiento y de la plenitud de los contornos con una vida cada vez más rica. La verdadera tensión de la novela es una tensión hacia dicho enriquecimiento, hacia la afirmación o el fracaso de individuos que ya se nos han hecho familiares.

De ahí que en el arte épico importante el final pueda anticiparse de buenas a primeras. Recuérdense las líneas de introducción de las epopeyas de Homero, en las que el contenido y el final de la narración se resumen brevemente.

¿Cómo se produce la tensión de todos modos existente? No consiste, indudablemente, en un interés artístico por saber cómo hiciera el *poeta* para llegar a dicho fin. Es, antes bien, la tensión humana por saber cuáles esfuerzos desplegará todavía *Ulises,* cuáles obstáculos habrá todavía de superar para llegar a la meta que ya conocemos. También en la narración hace un momento analizada de Tolstoi sabemos de antemano que el amor del héroe narrador no llevará al matrimonio. De modo que la tensión no es la de saber lo que será de dicho amor, sino que se orienta, antes bien, a saber de qué manera se ha originado la superior madurez humana, rica de humor, que ya conocemos, del héroe narrador. O sea que la tensión de la obra de arte verdaderamente épica se refiere siempre a destinos humanos.

La descripción lo hace todo presente. Pero se narra lo pasado. Se describe lo que se tiene ante sí, y la presencia en el espacio convierte a los individuos y las cosas también en una presencia temporal. Pero éste es un presente falso, no el presente de la acción inmediata en el drama. La gran narración moderna pudo

incorporar el elemento dramático a la forma de la novela mediante la conversión consecuente, precisamente, de todos los acontecimientos en pasado. Sin embargo, la presencia del descriptor que observa es precisamente el antipolo de lo dramático. Se describen estados, lo estático, lo inmóvil, estados de ánimo de individuos o el ser estático de las cosas: *états d'âme* ("estados de alma") o naturaleza muerta.

Con esto la descripción cae en lo costumbrista. El principio natural de la selección épica se pierde. En sí, el estado de ánimo de un individuo —sin referencia a sus acciones esenciales— es tan importante o tan poco importante como otro. Y esta equivalencia domina en mayor grado todavía entre los objetos. En la narración sólo puede hablarse razonablemente de los aspectos de una cosa que son importantes desde el punto de vista de su función particular en la concreta acción humana en que aparece. En sí, cada cosa tiene una cantidad infinita de propiedades. Si el escritor persigue, en cuanto describe como observador, una integridad completa de la cosa, o no puede poseer en absoluto principio de selección alguno y se somete a un trabajo de Sísifo consistente en expresar con palabras la infinitud de las propiedades, o se prefieren los aspectos pintorescos de la cosa, los más superficiales, como más adecuados a la descripción.

En todo caso, por el hecho de que se pierde el enlace narrativo de las cosas con su función en destinos humanos concretos, se pierde también su significado poético. Un significado sólo pueden adquirirlo por el hecho de que alguna ley abstracta, que el autor considera como decisiva en su ideología, se enlace directamente con dichas cosas. Con esto la cosa no adquiere, sin duda, significado verdaderamente poético alguno, pero se le atribuye poéticamente un significado de esta clase. La cosa se convierte en símbolo. Puede verse claramente aquí que la problemática poética del naturalismo había de producir necesariamente métodos de plasmación formalistas.

Sin embargo, la pérdida del significado interno y, con éste, del orden y la jerarquía épicos no se detiene en la mera nivelación, en la mera transformación de la reproducción de la vida en naturaleza muerta. La animación sensible directa de los individuos y los objetos, su individualización directamente sensible tiene su propia lógica y confiere nuevos acentos propios. De este modo se origina en muchos casos algo mucho peor que la mera nivelación, a saber: se produce una jerarquía de signos invertidos. Esta posibilidad se halla contenida en la descripción con carácter necesario.

Porque ya por el hecho de que se describa con la misma minuciosidad lo importante y lo insignificante, se halla dada la dirección en el sentido de la inversión de los signos. Dicha posibilidad se convierte en muchos escritores en un carácter de costumbrismo que arrastra todo lo humanamente significativo.

Friedrich Hebbel analiza en un tratado demoledoramente irónico a un representante típico de esta descripción costumbrista de Adalbert Stifter, quien desde entonces, gracias sobre todo a la propaganda de Nietzsche, se ha convertido en un clásico de la reacción alemana. Hebbel muestra que en Stifter las grandes cuestiones de la humanidad desaparecen, que los detalles pintados "con amor" arrastran todo lo esencial. "Debido a que el musgo se ve mucho mejor si el pintor no se preocupa por el árbol, y a que el árbol se destaca mucho más si desaparece el bosque, se produce un júbilo general, y unas fuerzas que bastan justamente para la *microvida de la naturaleza* y ya *no aspiran instintivamente* a más, se ven exaltadas muy por encima de otras que no describen el enjambre de mosquitos, siquiera porque al lado del enjambre de los planetas aquél no se ve en absoluto. Y aquí empieza por doquier a florecer lo 'accesorio'; el barro de las botas de Napoleón se pinta con la misma tímida fidelidad, cuando se trata del gran momento de la abdicación del héroe, que la lucha interior reflejada en su cara. En resumen, la coma se pone el frac y sonríe con superior condescencia a la frase, a la que debe su existencia misma."

Hebbel observa aquí con penetración el otro peligro esencial de la descripción: la independización de los detalles. Con la pérdida de la verdadera cultura de la narración, los detalles ya no son vehículo de elementos concretos de la acción. Adquieren un significado independiente de la acción y del destino de los individuos actuantes. Con esto, sin embargo, se pierde toda conexión artística con el todo de la composición. La falsa presencia de la descripción se manifiesta en una atomización de la obra literaria en elementos independientes, en una desintegración de la composición. Nietzsche, que observaba con mirada penetrante los síntomas de la decadencia en la vida y en el arte, descubre el proceso hasta en sus consecuencias estilísticas para las distintas frases. Dice: "La palabra se hace soberana y se desprende de la frase, la frase se extiende y oscurece el sentido de la página entera, y la página adquiere vida a expensas del todo... y el todo ya no es tal en modo alguno... Pero esto es el símil para todo estilo de la *décadence*... la vida, la misma vivacidad, la vibración y la exuberancia de la vida relegadas a los seres más pequeños, y el resto pobre en vida... El todo ya

no vive en absoluto: es compuesto, calculado, artificioso, un artefacto."

La independización de los detalles tiene para la descripción de destinos humanos las consecuencias más diversas, pero todas igualmente desastrosas. Por una parte, los escritores se esfuerzan por describir los detalles de la vida lo más completamente posible y de la manera más plástica y pintoresca posible. Alcanzan en esto una perfección artística extraordinaria. Pero la descripción de las cosas ya nada tiene que ver con el destino de las personas. Y no es solamente que las cosas se describan como independientes del destino de los individuos y adquieran de este modo un significado independiente que no les corresponde en la novela, sino que también la modalidad de su descripción tiene lugar en una esfera vital totalmente distinta del destino de los personajes descritos. Cuanto más naturalistas se hacen los escritores, cuanto más se esfuerzan por no describir más que individuos corrientes de la realidad cotidiana y por no darles más que sentimientos y palabras propios de la realidad cotidiana, tanto más aguda se hace la disonancia: en el diálogo, la falta de poesía sobria y trivial de la vida cotidiana burguesa; en la descripción, el artificio más rebuscado de un arte refinado de taller. Los individuos así descritos no pueden tener en absoluto relación alguna con los objetos descritos de este modo.

Y si se establece una relación sobre la base de la descripción, la cosa empeora todavía. En tal caso, el autor describe partiendo de la psicología de sus personajes. Prescindiendo de la imposibilidad de desarrollar esta exposición de modo consecuente —con excepción de una novela extremadamente subjetivista en primera persona—, se destruye con esto toda posibilidad de una composición artística. Se produce un centelleo ininterrumpido de las perspectivas cambiantes. El autor pierde la visión de conjunto, la omnisciencia del antiguo épico. Desciende deliberadamente al nivel de sus personajes: sólo sabe de las conexiones tanto como saben en cada caso los distintos personajes. La falsa presencia de la descripción convierte la novela en un caos tornasolado.

En esta forma desaparece del estilo descriptivo toda conexión épica. Cosas solidificadas y fetichizadas aparecen en una atmósfera ilusoria. La conexión épica no consiste en una mera sucesión. Si los distintos cuadros y cuadritos de la descripción son reproducciones de una sucesión temporal, no por esto resulta de ahí una coherencia épica. La intuición verdaderamente artística de la sucesión temporal se hace patente en el verdadero arte de la narra-

ción con medios muy complicados. El escritor mismo ha de moverse en su relato con suprema soberanía entre el pasado y el presente, para que resulte clara para el lector la derivación de los destinos épicos. Y solamente la intuición de dicha derivación proporciona al lector la vivencia de la sucesión verdaderamente temporal e histórico-concreta. Recuérdese la doble narración de las carreras en la *Anna Karenina* de Tolstoi. Recuérdese con qué arte Tolstoi narra fragmentariamente, en *Resurrección*, los antecedentes de la relación de Nechliudov y Maslova, siempre allí donde la aclaración de un fragmento del pasado significa un paso más adelante en la acción.

La descripción rebaja los individuos al nivel de los objetos inanimados. Con esto se pierde el fundamento de la composición épica. El escritor que describe, compone a partir de las cosas. Ya vimos cómo se representa Zola la ejecución literaria de un asunto. Un complejo de hechos constituye el centro propiamente dicho de sus novelas: el dinero, la mina, etc. Esta forma de composición exige ahora que las manifestaciones materialmente distintas del complejo de objetos constituyan las diversas secciones de la novela. Ya vimos cómo por ejemplo en *Naná* el teatro se describe en un capítulo desde la sala de los espectadores, y en otro desde los bastidores. La vida de los individuos, el destino de los héroes sólo forma un nexo flojo para el enlace, para la alineación en serie de estos complejos de cuadros objetivamente unitarios.

Corresponde a esta falsa objetividad una subjetividad falsa asimismo. Porque no se ha ganado mucho desde el punto de vista de la conexión épica cuando la mera sucesión de una vida se convierte en el principio de la composición; cuando la novela se construye a partir de la subjetividad aislada, líricamente concebida y basada en sí misma de un personaje. La sucesión de estados de ánimo subjetivos no proporciona una conexión épica en grado mayor alguno que la sucesión de complejos de objetos convertidos en fetiches, por mucho que se los hinche para convertirlos en símbolos. En ambos casos se producen cuadros aislados, que en el sentido artístico cuelgan tan desligados unos al lado de otros como los cuadros en un museo.

Sin relaciones antagonistas recíprocas entre los individuos, sin la comprobación de los caracteres en verdaderas acciones, todo se halla abandonado en la composición épica al arbitrio y al azar. Ningún psicologismo, por refinado que sea, y ninguna sociología, por muy seudocientíficamente ataviada que se presente, puede crear en este caos una conexión verdaderamente épica.

La nivelación que resulta de la descripción hace que en tales novelas todo sea episódico. Muchos escritores modernos miran altaneramente los métodos anticuados y complicados con que los novelistas anteriores ponían en marcha sus acciones, con que establecían la influencia recíproca, rica en luchas e intrincada, entre sus personajes, y construían la composición épica. Sinclair Lewis compara desde este punto de vista las modalidades de la composición épica de Dickens y Dos Passos. "Y este método clásico —¡sí, por cierto, estaba muy laboriosamente aparejado! Mediante una coincidencia malhadada, míster Johnes había de viajar en una misma diligencia con míster Smith, con objeto de que pudiera ocurrir algo muy desagradable y entretenido. En *Manhattan Transfer,* las personas o no se cruzan en absoluto en sus caminos o lo hacen de la manera más natural del mundo." La "manera más natural" consiste precisamente en que los individuos no entren en relación alguna unos con otros o lo hagan a lo sumo pasajera y superficialmente, en que surjan repentinamente y desaparezcan con el mismo carácter repentino, en que su destino personal —como que no los conocemos en absoluto— no nos interese en lo más mínimo, en que no participen en acción alguna y sólo se paseen, en estados de ánimo diversos, por el mundo objetivo descrito de la novela. Esto es, sin duda alguna, muy "natural". Cabe únicamente preguntar qué es lo que para el arte de la narración resulta de ello.

Dos Passos es un gran talento, y Sinclair Lewis es un escritor importante. Y precisamente por esto resulta interesante lo que dice en la misma disertación a propósito de la plasmación de los caracteres en Dickens y en Dos Passos: "Ciertamente, Dos Passos mismo no ha creado personaje tan duradero alguno como Pickwick, Micawber, Oliver, Nancy, David y su tía, Nicholas, Smike y por lo menos cuarenta más, y es probable que nunca lo logre." Una preciosa confesión de gran sinceridad. Pero si Sinclair Lewis tiene razón en este punto —y la tiene—, ¿qué vale artísticamente la "manera más natural" del enlace de las personas?

V

Pero, ¿y la vida intensiva de los objetos? Pero, ¿y la poesía de las cosas? ¿La verdad poética de estas descripciones? Tales preguntas podrían plantearnos los admiradores del método naturalista.

Frente a tales cuestiones hay que volver a las cuestiones básicas del arte épico. ¿De qué modo se hacen poéticas las cosas en la poesía épica? ¿Es realmente cierto, en verdad, que una descrip-

ción, por muy excelente que sea y por mucho que respete el detalle técnico de una manifestación, del teatro, del mercado, de la bolsa, etc., reproduce la poesía del teatro o de la bolsa? Nos permitimos dudarlo. Los palcos y la orquesta, el escenario y la platea, los bastidores y los camarines son, en sí, objetos inanimados, sin interés y faltos por completo de poesía. Y siguen careciendo de poesía, aun si se los llena con figuras humanas, en la medida en que los destinos humanos de los personajes representados no están en condiciones de emocionarnos poéticamente. El teatro o la bolsa son encrucijadas de aspiraciones humanas, escenario o campo *de batalla de las relaciones recíprocas antagónicas entre los individuos.* Y solamente en esta conexión, solamente en la medida en que el teatro o la bolsa proporcionan las relaciones humanas, en la medida en que aparecen como mediación indispensable concreta de relaciones humanas concretas, se hacen, en el papel de mediadores y gracias a este papel, poéticamente significativos o, simplemente, poéticos.

Una "poesía de las cosas", independiente de los individuos y de los destinos individuales, no existe en literatura. Y es más que discutible si la tan loada integridad de la descripción, la veracidad de los detalles técnicos, está en condiciones de proporcionar una representación verdadera del objeto descrito. Toda cosa que desempeñe un papel verdadero en una acción importante de un individuo que nos interesa poéticamente se hace, a partir de esta conexión y si la acción se narra justamente, poéticamente significativa. Basta recordar el efecto profundamente poético de los instrumentos recogidos del naufragio en *Robinsón.*

Recuérdese, en contraste, cualquiera descripción de Zola. Tomemos así de *Naná* un cuadro de tras los bastidores. "Bajó una tela pintada. Era la decoración del tercer acto: la gruta del Etna. Los tramoyistas plantaban palos en los hoyos, otros traían las bambalinas, les practicaban agujeros y las fijaban con grandes cuerdas a los palos. En el trasforo, un electricista instalaba un reflector cuyas llamas ardían detrás de un vidrio rojo: esto era el fiero resplandor de la fragua de Vulcano. Todo el escenario era una enorme confusión, un apiñamiento y un empujar al parecer inextricables, y sin embargo, aun el movimiento más insignificante era necesario, y toda manipulación estaba reglamentada. En medio de esta prisa y esta agitación, el apuntador paseaba tranquilamente de un lado a otro, con breves pasos, para estirar las piernas."

¿A quién proporciona semejante descripción algo? El que de todos modos no conoce el teatro, tampoco obtiene de esto una

imagen real. Y para el conocedor técnico del mismo, en cambio, semejante descripción tampoco contiene novedad alguna. Poéticamente es totalmente superflua. Pero la aspiración de una "veracidad" objetiva mayor comporta para la novela una tendencia muy peligrosa. No se necesita entender nada de caballos para percibir el carácter dramático de la carrera de Wronski en el concurso hípico. Pero las descripciones de los naturalistas persiguen en su terminología una "autenticidad" profesional cada vez mayor, se sirven en grado creciente de la terminología del sector que están describiendo. Del mismo modo que Zola habla, en la terminología del ramo, de "bambalinas", así se describirá también en lo posible el taller con las palabras del pintor, y la fábrica con las del metalúrgico. Se produce así una literatura para el profesional, para el literato que sabe apreciar debidamente la trabajosa elaboración literaria de estos conocimientos profesionales y la incorporación en el lenguaje literario de la jerga profesional. Los Goncourt son los que han expresado esta tendencia de la manera más clara y paradójica. Escribieron en una ocasión: "Resultan fallidas aquellas producciones artísticas cuya belleza sólo existe para el artista... Tenemos aquí una de las mayores tonterías que se hayan podido decir. Proviene de d'Alembert..." En su ataque contra la profunda verdad del gran ilustrador, estos cofundadores del naturalismo se adhieren incondicionalmente al arte de taller de *l'art pour l'art*.

Las cosas sólo viven poéticamente por sus relaciones con el destino humano. Y por eso el verdadero épico no las describe. Narra la función de las cosas en la concatenación de los destinos humanos, y lo hace única y exclusivamente cuando participan en estos destinos, en las acciones y los sufrimientos de los individuos. Esta verdad fundamental de la poesía ya Lessing la percibió de modo perfectamente claro: "Encuentro que Homero sólo pinta acciones en progreso, y todos los cuerpos, todas las cosas particulares sólo las pinta por su participación en dichas acciones..." Y apoya esta verdad fundamental con un ejemplo importante de Homero, de modo tan contundente, que consideramos indicado reproducir esta sección entera del *Laocoonte*.

Se trata de la plasmación del cetro de Agamenón o respectivamente de Aquiles. "...si hemos de tener de este cetro importante una imagen más completa y más exacta, ¿qué hace —pregunto yo— Homero en este caso? ¿Nos describe acaso, además de los clavos dorados, también la madera o el puño tallado? Sí, si la descripción había de figurar en una heráldica [aquí tenemos ya la crítica de la "autenticidad" de los Goncourt y los Zola. G. L.], con objeto de

que más adelante, en una época posterior, se pueda eventualmente hacer otro igual. Y sin embargo estoy seguro de que más de un poeta moderno habría hecho de esto una descripción de las armas reales en la convicción candorosa de que había pintado realmente él mismo, porque el pintor lo puede imitar. Pero, ¿qué le importa a Homero hasta qué punto deje atrás al pintor? En lugar de una reproducción, nos da la historia del cetro: primero está bajo el trabajo de Vulcano, luego brilla en las manos de Júpiter; luego marca la dignidad de Mercurio; luego es el bastón de mando del belicoso Pelops; ahora el báculo del pacífico Atreo, etc... También cuando Aquiles jura por su cetro vengar el desprecio que le hace Agamenón, Homero nos da la historia de este cetro. Lo vemos verdecer en los montes, el hierro lo separa del tronco, le quita las hojas y la corteza y lo hace apto para servir a los jueces del pueblo, cual signo de su divina dignidad... A Homero no le importaba tanto describir dos bastones de materia y figura distintas, como darnos de la diversidad del poder, cuyos signos eran estos bastones, una imagen sensible. Aquél, obra de Vulcano. Éste, cortado por una mano desconocida en el monte. Aquél, posesión antigua de una casa noble; éste, destinado a conducir el primer y mejor puño; aquél, tendido por un monarca sobre muchas islas y sobre la Argólide entera; éste, llevado por uno del medio de los griegos, al que se ha confiado, al lado de otros, la observancia de las leyes. Ésta era realmente la distancia a la que Agamenón y Aquiles se encontraban uno de otro; una distancia que el propio Aquiles, pese a su ofuscación colérica, no podía menos que admitir."

Aquí tenemos la exposición exacta de lo que en la poesía épica hace a las cosas verdaderamente vivas y verdaderamente poéticas. Y si recordamos los ejemplos mencionados al principio de Scott, Balzac y Tolstoi, habremos de comprobar que estos poetas —*mutatis mutandis*— han trabajado según el mismo principio que Lessing descubre en Homero. Decimos: *mutatis mutandis* porque ya señalamos el hecho de que la mayor complicación de las relaciones sociales exige para la nueva poesía el empleo de nuevos medios.

Procede de modo totalmente distinto, en cambio, la descripción como método dominante, el vano competir de la poesía con las artes plásticas. La descripción del individuo como método de su exposición sólo puede transformarlo en naturaleza muerta. Solamente la pintura misma posee los medios de convertir directamente las propiedades corporales del individuo en medio de ex-

presión de sus profundas propiedades de carácter humanas. Y nada tiene en absoluto de casual que, al mismo tiempo que las tendencias descriptivamente pictóricas del naturalismo rebajaban los personajes de la literatura a elementos de naturalezas muertas, también la pintura perdiera su capacidad de una expresión sensible elevada. Los retratos de Cézanne son naturalezas muertas, comparados con la totalidad anímico-humana de los retratos del Tiziano o de Rembrandt, del mismo modo que los personajes de los Goncourt o de Zola comparados con los de Balzac o Tolstoi.

También la naturaleza corporal del individuo sólo se hace poéticamente viva en la relación recíproca de la acción con otros individuos, en la influencia que ejerce sobre éstos. También esto lo ha percibido Lessing claramente y lo ha analizado justamente sobre la base de la plasmación de la belleza de Helena por Homero. También aquí podemos ver hasta qué punto los clásicos del realismo satisfacen estas exigencias de la épica auténtica. Tolstoi plasma la belleza de Anna Karenina exclusivamente por medio de su efecto sobre la acción, por medio de las tragedias que esta belleza ocasiona en la vida de otros individuos y en la suya propia.

Así, pues, la descripción no da verdadera poesía alguna de las cosas, pero transforma en cambio a los individuos en estados, en elementos de naturaleza muerta. Las propiedades de los individuos existen unas al lado de otras y se describen en esta yuxtaposición, en lugar de compenetrarse recíprocamente dando así testimonio de la unidad viva de la personalidad en sus diversas manifestaciones y en sus acciones más contradictorias. A la falsa amplitud del mundo exterior corresponde una angostura esquemática de la caracterización. El individuo aparece como listo, como "producto" tal vez de componentes sociales y naturales heterogéneos. La profunda verdad social del entrelazado recíproco de determinaciones sociales y propiedades psicofísicas de los individuos se pierde siempre. Taine y Zola admiran la exposición de las pasiones eróticas en el Hulot de Balzac. Pero no ven más que la descripción médico-patológica de una "monomanía". De la profunda plasmación, en cambio, de la conexión entre el tipo del erotismo de Hulot y su carrera como general de la época napoleónica, que Balzac destaca todavía especialmente mediante el contraste con el erotismo de Crével, representante típico de la monarquía de julio, nada ven en absoluto.

La descripción basada en la observación *ad hoc* ha de ser necesariamente superficial. No cabe duda de que de todos los escritores naturalistas Zola es el que ha trabajado más concienzudamente y

ha tratado de estudiar sus objetos de la manera más seria posible. Y sin embargo, muchos de los destinos por él inventados son, precisamente en los puntos decisivos, superficiales y falsos. Nos limitamos a algunos ejemplos destacados por Lafargue. Zola deriva el alcoholismo del albañil Coupeau de su falta de trabajo, en tanto que Lafargue demuestra que este hábito de algunos grupos de trabajadores franceses, entre ellos el de los albañiles, proviene típicamente del hecho de que sólo consiguen trabajo ocasionalmente y han de esperar conseguirlo en las tabernas. Y Lafargue muestra asimismo que, en *El dinero,* Zola deriva superficialmente el contraste Gundermann-Saccard del judaísmo y del cristianismo. En realidad, sin embargo, la lucha que Zola trata de reproducir tiene lugar entre el capitalismo de viejo estilo y el nuevo tipo de los bancos de depósito.

El método descriptivo es inhumano. El que se manifieste, según ya vimos, en la transformación del hombre en naturaleza muerta, esto no es más que el aspecto artístico de dicha inhumanidad. Pero ésta se muestra en las intenciones artístico-ideológicas de los representantes más importantes de la tendencia. Así, por ejemplo, la hija de Zola relata en su biografía la siguiente manifestación de su padre a propósito de *Germinal*: "Zola acepta la definición de Lamaître?, 'una epopeya pesimista del elemento animal en el hombre', a condición de que se fije exactamente el concepto de lo 'animal' ". "En opinión de usted es el cerebro el que hace al hombre", escribió al crítico, "encuentro por mi parte que también otros órganos juegan un papel esencial".

Sabemos que la acentuación de lo animal fue en Zola una protesta contra la bestialidad del capitalismo, que él no llegaba a comprender. Sin embargo, la protesta inconsciente se convierte, en la plasmación, en una fijación de lo inhumano y animal.

El método de la observación y la descripción se origina con el propósito de hacer a la literatura científica, de convertirla en una ciencia natural aplicada, en una sociología. Sin embargo, los elementos sociales captados por la observación y plasmados por la descripción son tan pobres, tan superficiales y esquemáticos, que rápida y fácilmente pudieron convertirse en su contrario polar, en un subjetivismo acabado. Esta herencia la aceptaron luego, de los fundadores del naturalismo, las diversas tendencias naturalistas y formalistas del periodo imperialista.

VI

Toda composición poética se halla determinada de la manera más profunda, precisamente en sus principios estructurales, ideológicamente. Tomemos el ejemplo más sencillo posible. Walter Scott pone en el centro de la mayoría de sus novelas —recuérdese *Waverley* u *Old Mortality*— a un individuo mediocre, indeciso en las grandes luchas políticas descritas. ¿Qué consigue con ello? El individuo indeciso está entre los dos campos: en *Waverley* entre el levantamiento escocés en favor de los Estuardos y el gobierno inglés, y en *Old Mortality* entre la revolución puritana y los representantes de la restauración del gobierno estuardiano. En esta forma, los representantes importantes de los partidos extremos pueden enlazarse alternativamente con los destinos humanos del protagonista. Con esto, las grandes figuras de los extremos políticos se plasman no sólo desde el punto de vista social-histórico, sino también desde el punto de vista humano. Si Walter Scott hubiera puesto en el centro de su relato a una de sus figuras realmente importantes, entonces habría resultado imposible ponerla en una relación humana, adecuada a la acción, con su antagonista. La novela habría resultado una "acción principal y de Estado", es decir, la descripción de un acontecimiento histórico importante, pero no un drama humano conmovedor, en el que vamos conociendo en su humanidad desarrollada a todos los representantes típicos de un gran conflicto histórico.

En este tipo de composición se revela la maestría épica de Walter Scott. Sin embargo, esta maestría no resulta de consideraciones puramente artísticas. El propio Walter Scott adopta en relación con la historia de Inglaterra un punto de vista "medio", un punto de vista mediador entre las tendencias extremas. Está tanto contra el puritanismo radical, sobre todo en sus corrientes plebeyas, como contra la reacción catolicizante de los Estuardos. La esencia artística de su composición es, pues, el reflejo de su actitud político-histórica, la forma de manifestación de su ideología. El protagonista situado entre los partidos no es meramente la oportunidad estructuralmente favorable de plasmar a los dos partidos humanamente, sino al propio tiempo expresión de la ideología de Walter Scott. El significado humano-poético de Scott se revela sin duda en el hecho de que, a pesar de esta preferencia político-ideológica por su héroe, ve con todo claramente y plasma de modo convincente hasta qué punto los representantes enérgicos de los extremos son superiores en calibre humano a aquél.

Hemos escogido este ejemplo en gracia a su simplicidad. Porque en Scott nos hallamos en presencia de una conexión muy poco complicada y ante todo directa entre ideología y tipo de composición. En los demás grandes realistas, estas conexiones son en general más indirectas y más complicadas. La constitución épico-estructural del héroe "medio" favorable a la novela es un principio estructural-formal que puede manifestarse en la práctica poética de la manera más variada. Este carácter de "medio" no necesita manifestarse como mediocridad humana, sino que puede provenir de la posición social y ser consecuencia de una situación humana única. Se trata solamente de hallar la figura central en cuyo destino se cruzan todos los extremos esenciales del mundo descrito, a cuyo alrededor, pues, se deja construir un mundo total con todas sus contradicciones vivas. Así media por ejemplo la posición social de Rastignac como noble sin fortuna entre el mundo de la pensión Vauquer y el de la aristocracia; así también la indecisión interna de Lucien Rubempré entre el mundo de los ambiciosos aristócratas y periodistas y el de la aspiración a un arte verdadero del círculo de d'Arthèz.

Pero el poeta ha de poseer una ideología firme y viva, ha de ver el mundo en sus contradicciones agitadas, para estar siquiera en condiciones de escoger como héroe a un individuo en cuyo destino las contradicciones se crucen. Las ideologías de los grandes poetas son muy diversas, y las maneras de exponer las ideologías en la composición épica son más variadas todavía. Porque cuanto más profunda y más diferenciada es una ideología y cuanto más se nutre de experiencias vivas, tanto más diversa y cambiante puede ser su expresión estructural.

Pero sin ideología no existe composición alguna. Flaubert percibió esta necesidad profundamente. Vuelve a citar siempre las profundas y bellas palabras de Buffon: "Escribir justamente significa al propio tiempo sentir justamente, pensar justamente y expresar justamente lo sentido y lo pensado." Sin embargo, en él la relación se halla ya puesta de cabeza. Escribe a George Sand: "Me esfuerzo por pensar justamente para escribir justamente. Pero el escribir justamente es mi objetivo, no lo oculto." Así, pues, Flaubert no ha conseguido en la vida una ideología que luego expresara en sus obras, sino que en cuanto individuo sincero y artista importante ha luchado por una ideología, porque había comprendido que sin ideología no puede producirse literatura grande alguna.

Este camino invertido no puede conducir a resultado alguno.

En la misma carta a George Sand, Flaubert confiesa su fracaso con sinceridad conmovedora: "Me falta una concepción fundada y amplia de la vida. Tiene usted mil veces razón, pero, ¿dónde encontrar los medios para que esto cambie? Se lo pregunto a usted. Usted ilumina mi vida no con metafísica, ni la mía ni la de los demás. Las palabras religión o catolicismo por una parte, y las de progreso, fraternidad y democracia por la otra ya no corresponden a las exigencias del presente. El nuevo dogma de la igualdad, que predica el radicalismo, ha sido experimentalmente desvirtuado por la fisiología y la historia. No veo actualmente posibilidad alguna, ni la de encontrar un nuevo principio, ni la de respetar los principios antiguos. Busco, pues, esta idea, de la que todo lo demás depende, sin poder hallarla."

La confesión de Flaubert constituye una expresión extraordinariamente sincera de la crisis ideológica general de la inteligencia burguesa después de 1848. Pero, objetivamente, esta crisis se da en todos sus contemporáneos. En Zola se manifiesta en un positivismo agnosticista; dice que sólo puede conocerse y describirse el "qué" de los acontecimientos, pero no el "porqué". En los Goncourt se produce una indiferencia negligentemente escéptica y superficial en materia de ideología. Y esta crisis ha de agudizarse más todavía al correr del tiempo. El hecho de que en el periodo imperialista el agnosticismo se vaya convirtiendo cada vez más en un misticismo no constituye en modo alguno una solución de esta crisis ideológica, como muchos escritores de la época se lo imaginan, sino, por el contrario, su agudización.

Como que la ideología del escritor no es más que la suma resumida y elevada a cierto nivel de generalización de sus experiencias vitales. El significado de la ideología para el escritor está, como Flaubert lo ve muy justamente, en que confiere la posibilidad de ver las contradicciones de la vida en una conexión rica y ordenada; en que en cuanto fundamento del sentir y el pensar justos proporciona la base para el escribir justo. El aislamiento de los escritores respecto de la participación activa en la lucha, en la vida, y respecto de la cambiante experiencia común, convierte todas las cuestiones ideológicas en abstractas. Ya sea que la abstracción se manifieste en un seudocientificismo, en un misticismo o en una indiferencia frente a los grandes problemas vitales, despoja en todo caso las cuestiones ideológicas de la fecundidad artística que poseyeron en la literatura anterior.

Sin ideología no puede narrarse justamente, no puede construirse composición épica justa, articulada, variada y completa al-

guna. Y la observación, la descripción, es precisamente un sustituto del orden animado de la vida que falta en la mente del escritor.

¿Cómo pueden producirse sobre esta base composiciones épicas? ¿Y cómo se presentan tales composiciones? El falso objetivismo y el falso subjetivismo de los escritores modernos conducen a la esquematización y la monotonía de la composición épica. En el falso objetivismo del tipo Zola constituye la unidad objetiva de una determinada materia el principio de la composición. Ésta consiste en presentar todos los elementos objetivos importantes de la materia en cuestión desde lados diversos. Obtenemos así una serie de cuadros de estados, de naturalezas muertas, que sólo se relacionan unos con otros por la materia y el objeto, que se sitúan, por su lógica interna, unos al lado de otros, pero que ni siquiera se siguen unos a otros, y no digamos ya unos de otros. La llamada acción no es más que un hilo tenue en el que se alinean los cuadros de estados; crea una sucesión temporal de éstos puramente superficial, inoperante en la vida y poéticamente accidental. La posibilidad de variación artística de semejante modo de composición es insignificante. De ahí que los escritores deban esforzarse por hacer olvidar la monotonía innata de este tipo de composición por medio de la novedad de la materia presentada y de la originalidad de la descripción.

Y no es mucho más favorable la posibilidad de variación de las novelas surgidas del espíritu del falso subjetivismo. El esquema de tales composiciones es el reflejo directo de la experiencia fundamental de los escritores modernos: el desengaño. Se describen psicológicamente esperanzas subjetivas, y luego se expone el estrellarse de estas esperanzas, en las distintas etapas de la vida, contra la rudeza y la brutalidad de la vida capitalista. Aquí se da sin duda, temáticamente, una sucesión temporal. Pero por una parte tenemos siempre una y la misma sucesión, y por otra parte la confrontación de sujeto y mundo es tan rígida y brusca, que no puede producirse efecto recíproco animado alguno. Y efectivamente, la más alta etapa del desarrollo del subjetivismo en la novela moderna (Joyce, Dos Passos) convierte la vida interna entera del individuo en un estatismo inmóvil e inanimado. Vuelve a aproximar de modo paradójico el subjetivismo extremo a la materialidad inanimada del falso objetivismo. Así, pues, el método descriptivo conduce a una monotonía de la composición, en tanto que la fábula narrada no sólo admite una variación infinita de la composición, sino que la estimula y favorece.

Pero, ¿es esta evolución inevitable? Sea, destruye la composición épica anterior; sea, la nueva composición es inferior, poéticamente, a la antigua, aceptemos todo esto, pero, ¿no proporciona acaso esta nueva forma de composición, precisamente, la visión adecuada del capitalismo "acabado"? Sea, es inhumana, convierte al individuo en un accesorio de las cosas, en un estado, en un pedazo de naturaleza muerta, pero, ¿no es por ventura esto mismo lo que el capitalismo hace en realidad con el individuo?

Esto suena tentador, pero es falso de todos modos. Ante todo vive también en la sociedad burguesa el proletariado. Marx subraya enérgicamente la diferencia entre la reacción de la burguesía y la del proletariado contra la inhumanidad del capitalismo. "La clase poseedora y la clase del proletariado representan la misma enajenación humana. Pero la primera de ellas se siente bien en esta deshumanización y se ve confirmada por ella: sabe que esta enajenación es *su propio poder,* y posee en ella una *apariencia* de existencia humana; la segunda, en cambio, se siente aniquilada en la enajenación, ve en ella su impotencia y la realidad de una existencia inhumana." Y a continuación señala Marx el significado de la *indignación* del proletariado contra la inhumanidad de esta autoenajenación.

Pero si se plasma esta indignación poéticamente, entonces salta hecha añicos la naturaleza muerta del manierismo descriptivo, y la necesidad de la fábula, del método narrativo, surge por sí misma. Cabe remitir aquí no sólo a la obra maestra *La madre,* de Gorki, sino que también novelas como *Pelle el conquistador,* de Andersen Nexö, muestran una ruptura de esta clase con la manera moderna de la descripción. (Por supuesto, esta forma de exposición resulta de la vida no aislada del escritor, ligado a la lucha de clases del proletariado.)

Pero, ¿es que la indignación descrita por Marx contra la enajenación del individuo en el capitalismo sólo se da acaso entre los trabajadores? Es obvio que no. La sumisión de todos los trabajadores a las formas económicas del capitalismo transcurre en realidad como lucha, y provoca en los trabajadores las formas más diversas de indignación. E incluso una parte nada insignificante de los ciudadanos sólo se deja "educar" lentamente y después de luchas encarnizadas en la deshumanización burguesa. La literatura burguesa moderna da aquí testimonio contra sí misma. Su elección característica de materia, la plasmación del desengaño, de la desilusión, muestra que existe aquí una rebelión. Toda novela de la desilusión es la historia de una rebelión fracasada de este

tipo. Sólo que: la rebelión está concebida superficialmente, y de ahí que esté plasmada sin vigor verdadero.

La naturaleza "acabada" del capitalismo no significa, por supuesto, que ahora todo esté listo y acabado, que lucha y evolución habrían terminado también en la vida del individuo. El "acabado" del sistema capitalista significa solamente que se reproduce constantemente como tal, a un nivel cada vez más alto de la inhumanidad "acabada". Pero el sistema se reproduce ininterrumpidamente, y este proceso de reproducción es en la realidad una serie de luchas furiosas y encarnizadas, también en la vida del individuo particular, que sólo es *convertido* en accesorio inhumano del sistema capitalista, pero no viene al mundo como tal.

En esto radica la debilidad decisiva, ideológica y poética, de los escritores del método descriptivo. Capitulan sin lucha ante los productos acabados, ante las manifestaciones acabadas de la realidad capitalista. No ven en ello más que el producto, pero no la lucha de fuerzas opuestas. Y aun allí donde aparentemente describen una evolución —en las novelas de la desilusión—, se anticipa sin más la victoria final de la inhumanidad capitalista. Es decir: no se *engendra* en el curso de la novela un individuo solidificado en el sentido del capitalismo "acabado", sino que la figura ostenta *desde un principio* los rasgos que sólo deberían aparecer como resultado del proceso conjunto. De ahí que el sentimiento que en el curso de la novela resulta desengañado produzca un efecto tan débil y meramente subjetivo. No se asesina psíquicamente por el capitalismo en el curso de la novela a un individuo vivo, sino que es un muerto el que deambula entre los bastidores de los cuadros estáticos, con una conciencia cada vez mayor de su carácter de difunto. El fatalismo de los escritores, su capitulación —aun con rechinar de dientes— ante la inhumanidad del capitalismo, determina la falta de evolución de estas "novelas de evolución".

De ahí que sea equivocado suponer que este método de descripción refleje adecuadamente el capitalismo en su inhumanidad. ¡Al contrario! Los escritores atenúan sin querer la inhumanidad del capitalismo. Porque el triste destino de que los individuos existan sin vida interior animada, sin humanidad viva y sin evolución humana, es mucho menos indignante e irritante que el hecho de que día por día y hora tras hora miles de individuos con infinitas posibilidades humanas sean transformados por el capitalismo en "cadáveres vivientes".

Compárense las novelas de Máximo Gorki, que describen la

vida de la burguesía, con las obras del realismo moderno, y se tendrá el contraste vivo ante los ojos. Se ve que el realismo moderno, que el método de la observación y la descripción, debido a la pérdida de la capacidad de plasmar el verdadero movimiento del proceso vital, atenúa y empequeñece la realidad capitalista y la refleja inadecuadamente. La degradación y la mutilación de los individuos por el capitalismo es mucho más trágica, y la bestialidad del capitalismo es mucho más vil, salvaje y cruel que la visión que aun las mejores novelas de esta clase pueden proporcionar. Sería sin duda simplificar los hechos de modo inadmisible si se quisiera pretender que toda la literatura moderna habría capitulado sin lucha ante el carácter fetichista y la deshumanización de la vida por el capitalismo "acabado". Ya señalamos oportunamente que todo el naturalismo francés del periodo posterior a 1848 representa, en su intención subjetiva, un movimiento de protesta contra dicho proceso. Y puede volver a observarse siempre, también en las tendencias literarias posteriores del capitalismo decadente, que las diversas aspiraciones literarias se aliaban constantemente, en sus representantes más importantes, con tales sentimientos de protesta. Los representantes importantes, humana y artísticamente, de las distintas tendencias formalistas querían combatir poéticamente en la mayoría de los casos la insignificancia de la vida capitalista. Si se considera por ejemplo el simbolismo del Ibsen de la última época, se aprecia claramente la rebelión contra la monotonía de la vida cotidiana burguesa. Sólo que tales revueltas han de transcurrir por doquier en vano, desde el punto de vista artístico, a menos que lleguen hasta el *fundamento* humano de la insignificancia de la vida humana en el *capitalismo*, a menos que estén en condiciones de participar en la verdadera lucha del individuo por la plasmación inteligente de su vida en la vida, de comprenderla ideológicamente y de describirla artísticamente.

De ahí que el significado literario y teórico-literario de la rebelión humanista de las mejores inteligencias del mundo capitalista revista tamaña importancia. Dada la extraordinaria diversidad de las corrientes y de las personalidades importantes de este humanismo, su análisis aun somero habría de romper necesariamente el marco de esta disertación. Limitémonos pues a señalar brevemente que ya en la rebelión humanista declarada de Romain Rolland se halla contenido un esfuerzo serio por salirse de las tradiciones literarias de la literatura burguesa posterior a 1848. Y el fortalecimiento del humanismo por la victoria del socialismo

en la Unión Soviética, la concreción de sus objetivos y la agudización de su lucha contra la bestialidad fascista como forma más terrible de la inhumanidad capitalista han elevado estas tendencias, también teóricamente, a un nivel más alto. En los artículos teóricos de los últimos años, por ejemplo en Ernst Bloch, se manifiesta el principio de una crítica fundamental del arte de la segunda mitad del siglo XIX y de la primera mitad del siglo XX. Por supuesto, tampoco esta lucha crítica ha llegado todavía a su término ni ha conseguido por doquiera una claridad de principio, pero el hecho de semejante lucha, de semejante liquidación de cuentas con el periodo de la decadencia constituye con todo un síntoma histórico de no poca importancia.

VII

Pero tampoco en la Unión Soviética esta lucha está todavía decidida, ni con mucho. Vemos un contraste muy interesante, pero para nosotros escritores asaz humillante, que la evolución desigual ha producido. Por una parte, el auge enorme de la economía socialista, la rápida extensión de la democracia proletaria, el surgir con gran ímpetu de las masas muchas personalidades importantes, y el crecimiento del humanismo proletario en la práctica del pueblo trabajador y de sus jefes actúan de modo formidable y en sentido revolucionario sobre la conciencia de los mejores intelectuales del mundo capitalista. Pero por otra parte vemos que nuestra literatura soviética no ha superado todavía los restos de las tradiciones de la burguesía decadente que obstaculiza su desarrollo.

Es más, ni siquiera ha emprendido aún con decisión suficiente el camino de la superación de dichos restos. La discusión sobre naturalismo y formalismo en la Unión de Escritores muestra de la manera más clara cuán poco ha avanzado hasta ahora la literatura soviética en dicho camino. A pesar de la gran claridad de los artículos de la *Pravda,* la discusión apenas ha rozado las cuestiones de principio de naturalismo y formalismo. Si Olescha ha podido encontrar a Joyce más interesante desde el punto de vista formal que a Máximo Gorki, esto muestra de modo impresionante en cuán poco grado este problema de la forma se ha aclarado hasta el presente para algunos escritores, y hasta qué punto siguen todavía confundiendo —enmarañados en las tradiciones burguesas tardías y bogdanovianas— la forma y la técnica. Y en cuanto a la conexión de las cuestiones formales con las de la profundización de la ideología, del desprendimiento de los restos burgueses en materia de

ideología, de esto ni se ha hablado prácticamente, o solamente, en su caso, en una forma de vulgarización que sólo podía contribuir a la confusión de los problemas: al ver algunos en el naturalismo y el formalismo orientaciones políticas hostiles directamente al poder soviético. Podemos, pues, plantear a justo título la cuestión de si la crítica que hemos ejercido respecto del método de la mera observación y de la descripción dominante en la literatura burguesa después de 1848 se aplica o no asimismo a una parte de la literatura soviética. Sentimos tener que contestar esta pregunta afirmativamente.

Recuérdense las composiciones de la mayoría de nuestras novelas. Son en su mayor parte de carácter objetivo-material en el sentido naturalista de la novela documental de Zola; el atavío con "conquistas de la técnica más reciente" más modernas todavía, en nada cambia este hecho fundamental. No plasman en primer término destinos humanos ni relaciones entre individuos proporcionadas por las cosas, sino que dan monografías de un koljós, de una fábrica, etc. En la mayoría de los casos, los individuos no son más que "accesorios" o material ilustrativo de las conexiones objetivas.

Por supuesto, no actúan meramente aquí tradiciones naturalistas. Ya hemos señalado en el curso de nuestros comentarios anteriores que el naturalismo se convierte necesariamente en tendencias formalistas (símbolo). Pero añadamos todavía que las tendencias formalistas inspiradas en la oposición contra el naturalismo adoptan frente a todas las cuestiones importantes la misma actitud trivial, desde el punto de vista ideológico, que el naturalismo mismo. La relación entre el individuo y la sociedad, o entre el individuo y la colectividad, está por lo menos tan deformada y es por lo menos tan abstracta y fetichista en el expresionismo y el futurismo como en el naturalismo mismo. Y la corriente seudorrealista del imperialismo de posguerra, la "nueva objetividad" con su renovación empobrecida de la literatura documental, constituye tal vez un legado más pernicioso que el naturalismo mismo. Porque el dominio de las cosas sobre el hombre en la plasmación se expresa, en estas modernas tendencias formalistas y pseudorrealistas, más agudamente todavía, si cabe, y de modo más desprovisto de alma y más inhumano.

Hace algunos años, por ejemplo, se publicó la siguiente declaración teórica de principios, que puede servir, debido a su sinceridad, de ilustración valiosa. Dice: "El periódico me dio la entrevista como método de trabajo. El estudio de las novelas de la Koveyer Ampa provocó un interés aumentado por la biografía de

las cosas. Me pareció por algún tiempo que una cosa que se sigue durante un viaje a través de las manos de los individuos *podía relatar más acerca de una época que una novela psicológica.*" (El subrayado es mío. G. L.) Sin duda, la teoría de una semejante "biografía de las cosas" raramente se proclama tan abiertamente o se realiza de modo tan burdamente fetichista como aquí. Pero sólo se trata aquí, con todo, del extremo de una tendencia generalmente extendida. La unidad de composición de más de una novela soviética forma, sin embargo, la biografía de un complejo objetivo-material, y los individuos que aparecen en él no proporcionan más que el material ilustrativo del mismo.

Esto se relaciona con la monotonía de su composición. Con la mayoría de estas novelas, apenas se ha empezado a leerlas, ya se sabe el curso entero: en una fábrica trabajan enemigos del pueblo; reina una confusión horrorosa, finalmente, la célula del partido o la GPU descubre el nido de los elementos antisociales, y la producción florece; o bien: debido al sabotaje de los kulaks el koljós no trabaja, pero el trabajador comandante o la MTS logra romper el sabotaje, y asistimos al auge del koljós.

Por supuesto, éstos eran materiales típicos de una etapa de desarrollo. Y nada se puede objetar en absoluto al hecho de que muchos escritores se hayan servido de tales materiales. Al contrario. Pero revela en cambio el bajo nivel de la cultura literaria el hecho de que muchos escritores confundan una formulación socialmente más o menos justa del tema con la invención de una fábula. El trabajo propiamente literario de la invención, de la composición, habría debido empezar allí donde la mayoría de los escritores consideran su obra como ya literariamente acabada. Esta *confusión del tema con la fábula,* o mejor dicho, *esta sustitución de la fábula por la descripción materialmente completa de todas las cosas relacionadas con el tema,* constituye un legado esencial del naturalismo.

La importancia de la fábula no consiste en primer término en que sea rica de color y de cambios. Estas cualidades de la buena fábula provienen tal vez más de que solamente con el auxilio de la fábula pueden los rasgos verdaderamente humanos de una figura, tanto los individuales como los típicos, hacerse animados y vivos, en tanto que la monotonía de la exposición puramente descriptiva del tema no ofrece posibilidad alguna de plasmar individuos personales y completos. La verdadera multiformidad de la vida, su riqueza infinita, ha de perderse si el entrelazamiento complicado de los caminos y rodeos por los que los individuos particulares

realizan lo general, consciente o inconscientemente, deliberadamente o sin querer, permanece sin plasmar. El tema escueto sólo puede mostrar el camino socialmente necesario, pero sin representarlo como resultado del número infinito de casualidades que se cruzan. En las novelas soviéticas esta necesidad social del tema es bastante unívoca y de línea única. Una importante razón más, para los escritores, de no detenerse en la mera formulación del tema, sino de inventar fábulas individuales. La falta de semejantes fábulas proviene menos de la falta de talento de estos escritores que del hecho de que, enmarañados en falsas teorías y tradiciones, ni siquiera se percatan de dicha necesidad.

La composición de tales novelas es tan esquemática como la de los naturalistas de la escuela de Zola, sólo que con signos invertidos. Allí se desenmascaraba la inanidad de un complejo de cosas capitalistas y se mostraba por ejemplo qué bajeza se oculta tras el brillo de la bolsa y de los bancos. En algunos escritores soviéticos, los signos son inversos: el principio justo oculto y oprimido acaba finalmente por triunfar. Pero el camino es igualmente abstracto en ambos casos. Lo social e históricamente justo no consigue una expresión convincente.

La falta de una fábula individual tiene como consecuencia el que los individuos se conviertan en pálidos fantasmas. Porque los individuos sólo adquieren una verdadera fisonomía y contornos verdaderamente humanos por el hecho de que compartimos con simpatía sus acciones. Ni una extensa descripción psicológica ni una amplia descripción "sociológica" de condiciones generales puede proporcionar para ello sustituto alguno. Y esto es lo que tratan de conseguir tales novelas. Los individuos se cruzan en estos libros agitadamente y discuten acaloradamente entre sí acerca de objetos cuya importancia para su destino individual no se ha plasmado en los libros mismos. Por supuesto, todos estos objetos son, objetivamente, de la mayor importancia. Pero la importancia objetiva sólo cobra vida literariamente, sólo puede convencer y arrastrar al lector, si se ha plasmado individualmente (es decir: por medio de una acción, de una fábula) la conexión de dichos objetos con los héroes que se nos han hecho humanamente familiares. Donde esto falta, los individuos se convierten casi sin excepción en figuras episódicas y en cuadros estáticos. Aparecen y desaparecen, sin que su aparición o su desaparición llegue a suscitar verdadero interés alguno.

Una vez más preguntará el "lector moderno": ¿acaso no es así en la realidad? Los individuos son mandados a algún sitio y luego

vueltos a llamar, vienen delegaciones, se celebran conferencias, etc. Las relaciones plasmadas corresponden a nuestra realidad. Ilia Ehrenburg defiende la disolución de la forma verdaderamente épica con casi los mismos argumentos exactamente que suelen aducir los formalistas occidentales. Que la antigua forma clásica ya no corresponde al "dinamismo" de la nueva vida. En esto es característico del formalismo de la concepción y la argumentación el que el "dinamismo" de la vida ha de significar en un caso el caos del capitalismo en putrefacción y, en otro, la construcción del socialismo y el advenimiento del nuevo hombre. "Los clásicos —ha dicho Ehrenburg en el Congreso de Escritores de Moscú— describían formas de vida y héroes consolidados. Nosotros, en cambio, describimos la vida en su movimiento. De ahí que la forma de una novela clásica trasladada a nuestro presente exija del autor falsos enlaces y, en particular, falsas soluciones. El auge de los reportajes, de los esbozos, el enorme interés del artista por los individuos de carne y hueso, todas estas notas, estos informes, protocolos y diarios no son en modo alguno pura casualidad." Ésta es exactamente la descripción del estilo de Dos Passos por Sinclair Lewis. De modo que ya contestamos a esta pregunta en su lugar. Es más, la superficie de la realidad se presenta efectivamente como tal. Pero nunca ha aparecido en otra forma, y los escritores burgueses, que no fueron literariamente más allá de dicha superficie, nunca lograron despertar por sus personajes un interés verdadero y sólo consiguieron plasmar figuras episódicas. Tomemos un simple episodio de la obra de un gran escritor. Por ejemplo la muerte de Andrei Bolkonski en *La guera y la paz.* Andrei Bolkonski, herido, es operado casualmente en el mismo cuarto en el que se amputa a Anatol Kuragin una pierna. Es trasladado luego a Moscú y llevado casualmente a la casa de los Rostov. ¿Es la realidad así? Sí, puede serlo, si el gran escritor se sirve de las casualidades de la vida para conferir expresión a lo humanamente necesario de sus personajes. Pero para ello ha de tener una visión de la vida que vaya más allá de la gran superficie, más allá de la descripción abstracta de los fenómenos sociales aún más justamente observados, una visión que perciba precisamente la conexión entre aquéllos y ésta y condense esta conexión poéticamente en una fábula. Esta necesidad se extingue a consecuencia de la decadencia ideológica general de la clase burguesa. La contradicción peculiar de nuestra situación literaria consiste en que la vida plantea estas cuestiones de modo cada vez más claro, en tanto que una parte de la literatura se adhiere en cambio, con una obstinación dig-

na de mejor causa, a la superficialidad elevada a método de la decadencia de la literatura burguesa. Por fortuna, ciertamente, no toda la literatura. Los escritores rusos más importantes sienten la necesidad de la plasmación más profunda de la nueva vida y tienden con energía creciente hacia la fábula individual. Esta intención se aprecia de modo particularmente claro en las últimas obras de Alexander Fadeiev.

Esta cuestión no es propiamente literaria en sentido técnico. No es posible plasmar al nuevo hombre a partir de este arte del episodio. Hemos de saber exactamente, hemos de intuir humanamente de dónde ha venido y cómo se ha producido su desarrollo humano. La descripción del pasado y la descripción del nuevo hombre ya "listo", cual cuadros estáticos opuestos, permanecen desde el punto de vista literario en un estado de trivialidad. Y esta trivialidad no se elimina con vestirla en formas fantasiosas o con que aparezca como resultado enigmático de supuestos desconocidos. Así por ejemplo, en su primera aparición, el "Pelirrojo" de la *Central hidroeléctrica,* de Schaginian, resulta extraordinariamente interesante. Sin embargo, toda vez que Schaginian ni explica cómo se ha convertido en tal hombre ni deja que sus propiedades interesantemente expuestas se desenvuelvan en una fábula individual, el interés palidece; en lugar de la trivialidad gris se nos da meramente una trivialidad multicolor tornasolada.

Muchos escritores sienten cada vez más la necesidad de dar a conocer la vida interior de sus personajes. Esto constituye indudablemente un paso adelante en comparación con los comienzos de la literatura soviética. No hay que olvidar, sin embargo, que esta vida interior sólo puede resultar asimismo significativa, en una novela, en conexión con la fábula, sólo como premisa, como etapa o como producto de una acción individual. En sí misma, la exposición estática de la vida interior es tan naturaleza muerta como la descripción de las cosas. Gladkov da en su *Energía* el diario detallado de un personaje. Pero este personaje no juega, ni antes ni después, papel importante alguno en la acción. Desde el punto de vista de la acción, el conocimiento del diario no constituye para el lector necesidad alguna. Sigue siendo un mero "documento", una mera descripción de un estado, y no eleva ni por un solo instante al autor del diario por encima del nivel de lo episódico.

El método de la descripción despoja semejante novela de todo suspenso. La dialéctica del desarrollo social implica ciertamente que el final del enredo conste para el lector de antemano. Desde

el punto de vista del verdadero relato, esto no constituiría impedimento alguno, como ya sabemos, de una verdadera tensión, y podría incluso conferir a ésta un carácter auténticamente dramático; pero solamente a condición de que lo que ya se conoce de antemano se vaya revelando paulatinamente en el curso de una serie de destinos humanos interesantes y parezca estar ora al alcance de la mano, ora otra vez en lejanía, etcétera.

En el método descriptivo no se da tensión semejante. El desenlace se halla fijado de modo socialmente general, esto es, desde el punto de vista literario, de modo abstracto. Pero no conduce a dicho desenlace línea alguna de la fábula. Las etapas están por lo general llenas de un desconcierto de los individuos frente a los acontecimientos, del que luego surge "repentinamente" la crisis. Aquí las contradicciones del método descriptivo se ponen violentamente de manifiesto. Sobre todo si, como lo hacen muchos de nuestros escritores, la descripción tiene lugar desde el punto de vista del personaje actuante. Porque se produce así el cuadro de un estado, de un complejo de cosas e individuos ocupados con ellas, que se describen a partir de un observador desconcertado, de un observador que nada sabe de las cuestiones esenciales. Y si los objetos se describen "objetivamente", o sea desde el punto de vista de la temática general, entonces las descripciones no guardan conexión alguna con los personajes, y no hacen más que rebajar a éstos, en mayor grado todavía, al nivel de lo episódico.

De este modo, el nuevo hombre no aparece en tales novelas como dominador de las cosas, sino como su apéndice, como elemento humano de una naturaleza muerta monumental. Aquí el método dominante de la descripción contradice el hecho histórico fundamental de nuestra gran época. Por supuesto, se sostiene en todos estos libros que el hombre se ha convertido en dominador de las cosas, y se le describe también como tal. Sin embargo esto no sirve artísticamente de nada. Porque es el caso que la relación del hombre con el mundo exterior, la fuerza humana en lucha con el mundo exterior sólo puede hallar expresión en la lucha verdaderamente plasmada. Si la lucha entre necesidad y libertad se narra de modo épicamente justo, con el despliegue de fuerzas humanas en plasmación máxima, entonces también las figuras que sucumben adquieren grandeza humana. Los héroes de Balzac fracasan en su mayor parte en la vida, y los héroes de *La madre,* de Gorki, son maltratados corporalmente y echados a la cárcel, y sin embargo, aparece en ellos un enorme despliegue de fuerza e inclusive, en los últimos, un dominio de la vida, en tanto que el

estado descrito del dominio de las cosas confiere con todo a éstas, artísticamente, el predominio sobre los individuos.

Ya lo dijimos: naturalismo y formalismo han empequeñecido la realidad capitalista, han descrito sus horrores más débilmente y más trivialmente de lo que son en realidad. Y los restos del naturalismo y del formalismo, los métodos de la observación y la descripción empequeñecen y desvirtúan de modo análogo el mayor proceso revolucionario de la humanidad.

Del mismo modo que los escritores burgueses que se sirven de dicho método sienten instintivamente la falta de significado interno de sus descripciones así ocurre también con los soviéticos. Y del mismo modo que entre los escritores burgueses se introdujo, a partir del intento de eliminar con medios puramente artísticos y descriptivos la insignificancia interior de los individuos y los acontecimientos representados, el símbolo, así ocurre también con algunos escritores proletarios. Podrían citarse en apoyo de esto muchos ejemplos de falsa profundidad y de trivialidad exagerada. Y esto es tanto más triste cuanto que estas cosas ocurren muy a menudo en escritores que poseerían sin duda alguna la capacidad de dar a sus relatos, desde dentro, un significado verdadero; medido a la escala precisamente de la gran realidad rusa, el símbolo actúa como pobre sustituto de la poesía interna. Y a esto se debe precisamente que dicha "manera" ha de eliminarse por medio de la crítica más severa. Recuérdese por ejemplo la elevación exagerada de bayas inofensivas a símbolo de la sangre, en el *Árbol motor* de Ilienkov, la personificación del torrente en Schaginian y, en particular, las líneas finales de la nueva novela de Gladkov: "Los alambres cantaban en lo alto de los postes con voces lejanas, como si se extinguiera un leve acorde de un oratorio inacabado. En las vías de acceso, detrás de las rocas, voces de mujeres y muchachas se gritaban algo unas a otras, probablemente eran guardagujas. —'...Conduce el tren a la vía de arriba... a la de arriba...' 'Sí... ya sé, a la nueva... que lleva al dique...' Sí, pensaba Miron con la mirada en la aurora azul, sí, a una vía nueva... La vida traza siempre nuevas vías." Es comprensible, e inclusive casi trágico, que un Zola o un Ibsen recurran, por desesperación acerca de la inanidad de la vida cotidiana del capitalismo que han de plasmar, al medio del simbolismo. Pero para escritores, en cambio, cuya materia es esta realidad inmensamente grande, no existe disculpa alguna.

Todas estas formas de descripción son residuos del capitalismo. Pero los residuos en la conciencia revelan siempre residuos en

la esencia. Ya en el Congreso de los Komsomoles se sometió la manera de vida de los escritores a una crítica severa. Aquí sólo podemos plantear la cuestión de si esta persistencia tan obstinada del tipo del "observador" en nuestra literatura no tendrá acaso profundas raíces en la vida misma de los escritores. Y no se trata en esto solamente del individualismo simple que se manifiesta directamente en anarquismo y persigue la singularización. Corresponden también aquí el documento estudiado *ad hoc,* la actitud al estilo del reportaje frente a los problemas de la épica, y la descripción de los personajes como en las "cartas requisitorias" a la manera de Zola. Todo esto indica que no todos los escritores soviéticos beben todavía en las fuentes de una materia vital rica y personalmente vivida, de la que pueden originarse grandes relatos, sino que reúnen y ordenan observaciones con un fin determinado y las describen ya sea escuetamente, a manera de reportaje, o adornadas de modo lírico-simbólico.

Por supuesto, hay no pocos escritores soviéticos que componen ya de modo totalmente distinto. Pero si se investigara su relación respecto del fundamento de la vida, de la que extraen sus materias, se vería una actitud fundamentalmente distinta respecto de la vida misma. Basta señalar el arte y la vida de Shólojov.

Así pues, también en la Unión Soviética constituye la oposición entre el vivir con simpatía y el observar, entre narrar y describir, un problema de la relación del escritor con la vida. Sin embargo, lo que para Flaubert fue una situación trágica es en la Unión Soviética un error, es un resto no superado del capitalismo. Puede superarse y será superado.

GRANDEZA Y DECADENCIA DEL EXPRESIONISMO

[1934]

> ...la inesencial, aparente y situado en la superficie desaparece con mayor frecuencia, no es tan "impermeable" ni "aguanta" tan "firmemente" como la "esencia". Tal, por ejemplo, el movimiento de un río: la espuma arriba y las corrientes profundas abajo. Pero también la espuma es expresión de la esencia.
>
> LENIN: *Del legado filosófico*

EN OCTUBRE de 1920 pronuncia Wilhelm Worringer, uno de los precursores y fundadores, una oración fúnebre profundamente emocionada del expresionismo. Resume la cuestión ampliamente, aunque con cierta generalización magisterial ligeramente cómica que ve directamente en todos los asuntos de su propia capa intelectual problemas que afectan a la humanidad entera: "No es del expresionismo de lo que se trata en última instancia —esto sería un asunto insignificante de taller—, sino que se trata en esta cuestión del órgano de nuestra existencia en general, y muchos son hoy expresionistas fracasados, quienes de arte nada saben" (*Künstlerische Zeitfragen* ["Cuestiones artísticas de actualidad"], Munich, 1921, pp. 7-8). De modo que el colapso del expresionismo es a los ojos de Worringer mucho más que un asunto artístico. Es el fracaso del esfuerzo enderezado a dominar intelectual y artísticamente la "nueva realidad" (la realidad del imperialismo, la época de las guerras mundiales y de la revolución universal) desde el punto de vista del intelectual burgués. De este contenido de clase de sus esfuerzos Worringer no tiene, por supuesto, la menor idea. Siente solamente que lo que persigue, lo que para él y su capa era contenido ideológico central, ha fracasado. "Pero es precisamente porque la legitimación del expresionismo no está en lo racional, sino en lo vital, que asistimos hoy a su crisis... Se ha agotado vitalmente, no racionalmente. Y de ahí que el caso sea desesperado" (*ibid.*, p. 9). Y en el estado de ánimo propenso a la confesión de esta desesperación Worringer nos revela tanto lo que había esperado del expresionismo, como la vaga intuición posterior, místicamente velada, de que las esperanzas estaban destinadas desde un principio al fracaso. "En una redoma llena de

últimas esencias se quiere introducir el océano entero, no, el sentimiento universal entero. Se cree que *nos apoderaríamos de lo absoluto si redujéramos lo relativo* ad absurdum. O bien, para decir lo que de profundamente trágico hay detrás de ello: *los irremediablemente solitarios quieren marcar solidaridad.* Pero también aquí todo se reduce a un mero marcar. También aquí a una filosofía desesperada del 'como si'" (*ibid.*, p. 16. El subrayado es mío, G. L.).

A pesar de todo el misticismo de la terminología y de lo que hay detrás de ésta, éste es un lenguaje bastante claro. Y el pensamiento en él expresado, de que "grandeza y decadencia" del expresionismo no se concibieron, por lo menos por parte de la inteligencia burguesa y hasta los círculos intelectuales que estaban en contacto con el movimiento obrero, como acontecimiento meramente literario o meramente artístico, se encuentra también en muchos escritores que por lo demás no siempre han estado de acuerdo con los puntos de vista de Worringer. Así, por ejemplo, escribe Ludwig Rubiner en la época de las más florecientes esperanzas: "El proletariado libera al mundo del pasado económico del capitalismo; el poeta [es decir: el expresionista; G. L.] lo libera del pasado del sentimiento capitalista" (Epílogo a la antología *Kameraden der Menschheit* ["Camaradas de la humanidad"], Potsdam, 1919, p. 176). Entre esta perspectiva de revolución universal, que Rubiner abre al expresionismo, y la oración fúnebre que le dedica Worringer, transcurre un lapso muy breve. Pero precisamente este cambio repentino en un periodo exiguo es característico de la "grandeza y decadencia" del expresionismo. El expresionismo, movimiento de cenáculo relativamente angosto de los círculos intelectuales "radicales" de los últimos años anteriores a la guerra se convirtió durante ésta, especialmente durante los últimos años de la misma, en un elemento ideológicamente nada insignificante del movimiento alemán contra la guerra: era —para anticipar en forma de frase hecha lo que habrá de exponerse más adelante con mayor detalle— la forma de expresión literaria de la ideología del USP * en la inteligencia. La difícil problemática de los primeros años de la revolución, las derrotas de las aspiraciones revolucionarias del proletariado, la evolución del ala izquierda, proletaria, del USP hacia el comunismo (culminando en la división de Halle, en 1920) y la evolución paralela del ala derecha hacia la condición de elemento estabilizador del capitalismo provocaron decisiones tan claras entre proletariado y

* Partido Socialdemócrata Independiente. [E.]

burguesía, entre revolución y contrarrevolución, que dicha ideología había de estrellarse en todo esto. Unos pocos —ante todo Johannes R. Becher— se han decidido por el proletariado y se han esforzado por deshacerse gradualmente, junto con la ideología expresionista, también del método creador del expresionismo. Los más aterrizaron —después del fracaso de la "salvación universal" del expresionismo— en el puerto de la estabilización capitalista. Los diversos caminos, las transiciones y el mantenimiento por los epígonos, o el cambio conforme a la moda del método creador no interesan aquí especialmente. Lo importante era sólo indicar aquí brevemente las líneas más generales de esta evolución de la "grandeza y decadencia" del expresionismo, porque esto nos facilita el revelar la base social del movimiento y las premisas ideológicas de ella resultantes, para apreciar a partir de aquí su método creador.

I. De la ideología de la inteligencia alemana en el periodo imperialista [1]

El ingreso en el periodo imperialista ha producido en la inteligencia alemana importantes cambios de sedimentación, aunque de tal modo, sin duda, que los portadores de la revolución ideológica no se percataran de la conexión con el advenimiento del imperialismo. De ahí que los campeones y los historiadores burgueses de dicha época tampoco se dieran cuenta de la conexión interna del desplazamiento en los distintos dominios ideológicos, lo que resulta tanto más notable que precisamente en esta época el postulado de una "historia de la cultura", de una historia que comprendiera la filosofía, el arte, la religión y el derecho como manifestaciones del "espíritu", del "estilo de vida", se fue proclamando en voz cada vez más alta. El programa es tan característico de esta fase de la evolución de la ideología burguesa en Alemania como de su imposibilidad de realización. Porque el cambio que se manifestó en la ideología alemana con el ingreso en el periodo imperialista era por una parte una aspiración de contenido (en con-

[1] Limitaremos nuestro examen a Alemania, pese a que sabemos perfectamente que el expresionismo fue un movimiento internacional. Sin embargo, por muy claramente que nos demos cuenta de que sus raíces han de buscarse por doquier en el imperialismo, sabemos con todo no menos ciertamente que el desarrollo desigual en los diversos países había de producir formas de manifestación diversas. Solamente después de un estudio concreto de la evolución del expresionismo en los diversos países puede procederse a un resumen, sin pecar de abstracto.

traste con el formalismo del periodo anterior), de "ideología" (en contraste con el agnosticismo claro del periodo "neokantiano"), de resumen, de síntesis (en contraste con la división exacta del trabajo de los distintos dominios ideológicos en el carácter "científico particular" estrictamente especializado y estrictamente limitado a la especialización). Pero por otra parte no podían abandonarse los fundamentos epistemológicos de las ideologías anteriores, preimperialistas, que se trataba de superar. El cambio, la revolución había de efectuarse, antes bien, mediante conservación (tal vez también con transformación insignificante de elementos parciales) de los fundamentos ideológicos subjetivo-idealistas y agnósticos. Pero precisamente por esto, la transición a un idealismo objetivo que aquí se perseguía estaba condenada al fracaso. Porque cuando Hegel operó, un siglo antes, el paso del idealismo subjetivo al objetivo, la ruptura radical con el agnosticismo de toda clase constituía la base epistemológica de esta transición (crítica del concepto kantiano de la cosa en sí). No interesa, en esta conexión, la crítica de las medias tintas y las inconsecuencias en las que debido a la superación idealista del agnosticismo, Hegel había de caer —todo idealismo objetivo vuelve a caer en puntos decisivos de la teoría del conocimiento, debido a su carácter idealista básico, en un idealismo subjetivo—, sino la peculiaridad de dicho periodo, a saber: por qué surge la necesidad de la transición del idealismo subjetivo al objetivo, y por qué esta necesidad de la transición había de realizarse sin el intento de superar epistemológicamente los fundamentos agnósticos.

Esta contradicción en la fundamentación epistemológica no es más que el reflejo intelectual de la contradicción en el ser social de la inteligencia burguesa de Alemania en el momento de ingresar en el periodo imperialista. La filosofía de la época preimperialista y la de la preparación del imperialismo en Alemania estaban divididas esencialmente en dos campos. Por una parte, en el de la glorificación "antifilosófica" de lo "existente", es decir, del Imperio alemán tal como fue fundado en 1871 y se ha desarrollado desde entonces (la escuela de Ranke, en la historia, y la escuela histórica de la economía, de Treitschke). Por otra parte, el ala "izquierda" de la burguesía se pronunciaba afirmativamente respecto del régimen bismarckiano, así como más adelante respecto del guillermino, a partir del agnosticismo de Kant (o de Berkeley y Mach). La ética formal, la teoría formalista del valor y el Estado como fundamento "matemático" de la ética brindaban a la burguesía y su inteligencia la posibilidad de afirmar todo

Estado que servía debidamente sus intereses económicos y les proporcionaba la defensa contra la clase trabajadora, aunque sin admitirlas directamente en el ejercicio del poder; afirmación formalista, sin duda, que incluía todas las reservas, ocultándolas o anteponiéndolas a discreción. Por supuesto, esta división no es más que un esquema general. Por supuesto, no existía muralla china alguna entre los dos partidos de la burguesía, y tanto menos cuanto más iba subiendo el desarrollo capitalista de Alemania, cuanto más iba progresando la evolución imperialista. La transformación de los grandes terratenientes nobles en capitalistas agrarios, en una parte de la burguesía imperialista conjunta unida por el capital financiero, había de ir destacándose cada vez con mayor relieve y poniendo al Estado y toda su política cada vez más al servicio del contenido común de clase, pese a que la forma del Estado y la *composición social* de su aparato no cambiaran en absoluto o sólo de modo insignificante. Esta evolución no excluía en modo alguno las luchas —y aun en ocasiones violentas— en el seno de la burguesía conjunta, pero fijaba de antemano su carácter como luchas de fracciones. Resultó determinado especialmente, por esta evolución, el carácter del movimiento liberal de oposición: su "lucha" por la transformación de Alemania en una monarquía constitucional y parlamentaria se va embotando cada vez más; los intentos de los ideólogos burgueses de izquierda, enderezados a crear un gran "bloque de izquierda", "desde Bassermann hasta Bebel", hallan más eco entre los revisionistas que en el ala derecha de la oposición liberal. El bloque de Bülow, de los partidos conservadores y liberales, muestra, a pesar de su vida efímera y de su fragilidad, hasta qué punto la aproximación había prosperado. El carácter de partidos como el de los conservadores libres, del centro, muestra asimismo esta tendencia.

Y se comprende asimismo que ya mucho antes de la época imperialista surgieran ideologías mediadoras, tanto en el sentido de la mejor y más elástica adaptación de la apología del sistema político existente a las necesidades ideológicas de la burguesía, como en el sentido del abandono de las reservas formalistas de afirmación, de la conversión de la afirmación formal en una afirmación de contenido. Es característico, sin embargo, que estas ideologías mediadoras sólo adquirieran significado general en este periodo. Se constituye la escuela diltheyana de la "ciencia de la cultura", como mediación entre el neokantismo y la mera historia "afilosófica", como psicología del contenido, "comprensiva", frente a la meramente "analítica". Husserl, que hasta allí se mantuviera al mar-

gen, adquiere una influencia general y, al poco tiempo, más allá del dominio de la lógica pura, al que se confinó él mismo durante toda su vida, en la aplicación del nuevo método, de contenido asimismo, pero agnóstico frente a la realidad objetiva. El neokantismo, sobre todo su ala derecha (Windelband, Rickert), adopta muy rápidamente las sugestiones y los resultados tanto de la escuela de Dilthey como de la de Husserl; las dos alas abandonan el terreno "ortodoxo" del neokantismo y empiezan a desarrollarse —a través de Fichte— en dirección de Hegel, aunque subrayando deliberadamente, sin duda, que en esto no debe abandonarse el terreno kantiano (Windelband, *Die Erneuerung des Hegelianismus* ["La renovación del hegelianismo"], 1910; J. Ebbinghaus, *Relativer und absoluter Idealismus* ["Idealismo relativo y absoluto"], 1910). La tradición liberal en el sentido de rechazar el romanticismo (Hettner y Haym) es rechazada ella misma. La filosofía del romanticismo experimenta una renovación. Simultáneamente, Goethe pasa como filósofo y como fundador de la *Weltanschauung* ("concepción del universo"), de una "filosofía de la vida", al lado de Kant, al centro de la herencia. La filosofía relativista extrema se desenvuelve cada vez más en un irracionalismo místico, aunque conservando también la base agnóstico-relativista (Simmel, influencia de Bergson). En el terreno de un relativismo extremo, pero "creador de mitos", Vaihinger enlaza a Kant con Nietzsche (*Philosophie des 'Als ob'* ["Filosofía del 'como si' "], aparecida en 1911).

Todas estas corrientes, que no hemos enumerado en modo alguno exhaustivamente —y no digamos ya analizado—, tienen en común, pese a todas las diversidades, la orientación hacia el contenido, hacia el idealismo objetivo y la "ideología". Y esta necesidad es precisamente la consecuencia del ingreso en la época imperialista. La agudización ininterrumpida de las oposiciones tanto internas como externas, la interpenetración creciente de Estado y economía, el parasitismo en aumento de los rentistas, la concentración cada vez mayor del capital y la concentración del poder económico en unos pocos sindicatos industriales, la expansión de Alemania (colonias y zonas de influencia) y el peligro de guerra de ello resultante, así como la preparación en vista de la guerra, todo esto produce una serie de cuestiones que requerían respuestas claras. No en el sentido de que —prescindiendo de una minoría insignificante— algún pensador de esta época hubiera apreciado claramente los problemas del imperialismo, los hubiera comprendido como problemas de esta etapa de la evolución y se hubiera

pronunciado, a partir de aquí, positiva o negativamente al respecto. Por el contrario, las cuestiones surgen para la masa de la burguesía y en particular para su inteligencia de modo más desfigurado todavía, más confuso, más puestas de cabeza y más mitológicas que en épocas anteriores. Sin embargo, la forma de la desfiguración cambia con el ingreso en el imperialismo. En efecto, si anteriormente de lo que se trataba era de diluir las construcciones sociales en un "en general" abstracto, frente al cual una actitud ético-formalista, la afirmación del deber como tal bastaba (o también su negación inconsecuente, derrengada y aceptable, por tanto, para la burguesía), ahora, en cambio, todo lo social ha de abstraerse y desfigurarse en una forma resumida en cuanto al contenido. Pero esta construcción, representación de carácter mitológico de la sociedad imperialista, requiere una afirmación del contenido. Así —para ilustrar este desarrollo con un solo ejemplo—, los valores culturales del neokantiano Rickert, a los que se hallaban vinculados según él las conexiones históricas, sólo eran todavía idénticos con la sociedad burguesa del presente por el lado formal, de detrás para delante, y de modo inconfesado. En cambio, la "ética del valor" material del discípulo de Husserl, Scheler, pone en el centro de la ética unos "bienes" cuya identidad con el presente el filósofo formula ya de modo claro e inconfundible en cuanto al contenido.

Esta evolución hacia el irracionalismo místico, hacia la "filosofía de la vida", hacia la "ideología" llena de contenido, presenta, en concordancia con ello, una doble faz. Por una parte se produce una apología cada vez más decidida del capitalismo imperialista, y por otra parte reviste la apologética la forma de una crítica del presente. Cuanto más se expansiona el capitalismo y cuanto más fuertemente desarrolla, en consecuencia, sus contradicciones internas, tanto menos puede figurar la defensa directa y declarada de la economía capitalista en el centro de la protección ideológica del sistema capitalista. Todo proceso social que ocasiona la transformación de la economía clásica en la apologética vulgarizadora, influye de modo natural no sólo en el terreno de la economía, sino que se extiende al contenido y a la forma de la ideología burguesa conjunta. Se llega, pues, a un alejamiento general de los problemas concretos de la economía, al encubrimiento de las conexiones entre economía, sociedad e ideología, y se produce en consecuencia una mistificación creciente de estas cuestiones. La mistificación y la mitologización crecientes hacen al propio tiempo posible que las consecuencias del sistema capitalista, que se des-

tacan de modo cada vez más claro y no pueden negarse por los apologetas mismos, se reconozcan en parte como hechos reales y se critiquen. Porque es el caso que la mitologización de los problemas abre el camino ya sea a que lo que se critica no se represente en absoluto en conexión con el capitalismo, o bien a dar al capitalismo una forma a tal punto desdibujada, desfigurada y mistificada, que de la crítica no resulte lucha alguna, sino un conformarse parasitariamente con el sistema (crítica de la cultura de Simmel), y lo que es más, a que a través de este rodeo de la crítica se concluya una afirmación deducida del "alma" (Rathenau). El oscurecimiento ideológico del atraso político de Alemania, derivado de la situación que hemos expuesto de la burguesía alemana, refuerza todavía más, por supuesto, esta tendencia. Una "crítica" del capitalismo fabricada a partir de los desechos del anticapitalismo romántico puede desviarse muy fácilmente, de este modo, en crítica de las "democracias occidentales", con objeto de reestilizar las condiciones alemanas —en la medida en que se mantienen alejadas de dicho "veneno"— en una forma superior de la evolución social.

Por supuesto, estos movimientos críticos no han tenido en modo alguno y sin excepción, considerados subjetivamente, una intención apologética. Hay también en el periodo del imperialismo en Alemania intelectuales que han intentado, con sinceridad subjetiva, en parte una crítica de las condiciones políticas y sociales alemanas, y en parte inclusive una crítica del sistema capitalista. Sin embargo, toda vez que creían poder ejercer su crítica sin un examen de los fundamentos generales económicos, sociales e ideológicos de la época —lo que no es más que el reflejo ideológico del hecho de que no han roto con la burguesía imperialista—, dicha crítica se mueve también en el terreno ideológico común del imperialismo alemán. En el mejor de los casos es muy oscura, confusa y sólo puede cubrir eclécticamente la discrepancia entre fundamento objetivo e intención subjetiva, pero sin resolverla dialécticamente. En la mayoría de los casos, sin embargo, también la crítica subjetivamente sincera se desenvuelve en un elemento —inconsciente e involuntario—, en un matiz particular de la corriente fundamental ideológica general de la época: en la apologética indirecta, en la apologética *mediante una crítica* mistificadora del presente.

De este modo, el desarrollo en cuestión no es más que la preparación ideológica de la movilización de los "espíritus" al servicio de la guerra, que luego se llevó a cabo en la guerra mundial.

Sin embargo, lo mismo que toda ideología, también ésta se impone de modo desigual. La subordinación de la inteligencia burguesa al imperialismo en vías de desarrollo y expansión no se produce directamente y sin contradicciones; surgen también movimientos de oposición, y ante todo seudo-oposición, los cuales sin embargo, toda vez que provienen del mismo fundamento de clase, comparten los fundamentos ideológicos de las tendencias que combaten y sólo están en condiciones, en consecuencia —por muy radicalmente que se comporten y por muy profundamente convencidos que estén subjetivamente de su "radicalismo"—, de librar una lucha "interna" y "fraccional". Ya señalamos oportunamente que el movimiento general tan multiforme en busca de contenido, de "ideología", pasaba por alto, en forma subjetivo-idealista, la cuestión fundamental, a saber: el conocimiento de la realidad objetiva, material e independiente de nosotros, los individuos. Al adherir, pues, a la doctrina básica de la teoría del conocimiento subjetivo-idealista, a la dependencia de la objetividad de los objetos conocidos respecto del sujeto cognoscente, la "evasión" más allá del formalismo, del agnosticismo y del relativismo había necesariamente ya sea de quedar en pura ilusión (como en la escuela de Husserl), o de convertirse en una filosofía de la intuición místicamente exagerada (escuela de Bergson, Simmel, escuela de Dilthey).

Este carácter común de los fundamentos del ser y, con éstos, de las formas y los contenidos de conciencia determina el carácter de los movimientos contrarios. Cuando toman ímpetu para la crítica de los efectos "abstractos", teñidos de culturales, del capitalismo, llegan a lo sumo a una oposición romántica que reúne en sí todas las contradicciones internas de la crítica romántica anterior del capitalismo, pero que es profundamente inferior a ésta, porque está menos en condiciones que ella de criticar, aunque románticamente (como Sismondi), la economía del capitalismo mismo, ya que permanece atascada en la superficie ideológica. Cuando el movimiento antagónico se lanza "democráticamente" contra el atraso político de Alemania y polemiza contra la reacción político-religiosa, llega a lo sumo a un democratismo vulgar, altisonante e ideológicamente abultado, a una defensa de la "poesía de la metrópoli", etc. Y también esta actitud resulta asfixiada por las condiciones alemanas. La poesía de la metrópoli de Alemania carece —con contadas excepciones— de la amplitud de miras y la profundidad de visión que poseen sus modelos occidentales; no es mucho más —aun en los expresionistas— que una descripción de

naturaleza muerta, algo exagerada e irónicamente agudizada, de la vida bohemia de café de la inteligencia (cf. especialmente la antología *Der Kondor* ["El cóndor"], Heidelberg 1912). Y esto no es casual, porque el enmarañamiento genuinamente alemán en las angostas formas de compromiso de la revolución burguesa no efectuada, de la fundación del Imperio de 1871, imprime su sello también al pensamiento de los "demócratas más radicales". Así escribe por ejemplo Kurt Hiller —editor del *Cóndor*, guía de los primeros cabarets expresionistas— en ocasión del aniversario del gobierno de Guillermo II, al ser distinguidos Ganghofer y Lauff por el káiser: "Lo triste es que el regente de Alemania, como este nuevo acto lo muestra una vez más de modo espantoso, no tenga para aquello que es digno (ante Dios) de Alemania, o sea para el espíritu alemán..., la menor sombra de vestigio de una relación... La idea de que un emperador alemán de cultura elevara al rango de nobleza hereditaria a Stefan George y Heinrich Mann no está tan mal... ¿Es esto utópico? *En una monarquía tal vez menos que en una república.*" (*Die Weisheit der Langeweile* ["La sabiduría del aburrimiento"], Leipzig 1913, II, pp. 54-55; la cursiva es mía, G. L.).

Vemos aquí —y lo repetimos: Hiller es uno de los campeones más "políticos" y más "izquierdistas" del expresionismo incipiente— una reverencia igualmente reaccionaria ante la forma atrasada del Estado alemán, una glorificación análoga de la monarquía, o sea la interpretación apologética del atraso político alemán como excelencia, como en los apologetas "oficiales". La polémica contra la persona de Guillermo II no significa aquí gran cosa; se la encuentra también en muchos otros escritores de la oposición e inclusive entre los conservadores.

Se trata aquí de los fundamentos comunes que tienen para el contenido y la forma del expresionismo las consecuencias de mayor alcance: cuanto más fuerte es esta comunidad, tanto más exigua es la posibilidad de un nuevo contenido, tanto más se limita la "oposición" al formalismo y a la exageración de diferencias materialmente insignificantes. Esto es mucho más así en el expresionismo que en el naturalismo de los años ochenta y noventa, del último movimiento de oposición burguesa anterior en el terreno de la ideología y especialmente de la literatura. Precisamente la agudización de los antagonismos externos produce el angostamiento. "En la Europa avanzada —escribe Lenin en 1913—, domina la burguesía, que apoya todo lo atrasado. Europa es progresista no gracias a la burguesía, sino a pesar de ella... En la Europa 'avan-

zada', la única clase progresista es el proletariado. La burguesía, en cambio, está dispuesta a toda barbarie y toda bestialidad, a todo crimen, para apoyar la esclavitud capitalista en vías de desaparición" (*Das rückständige Europa und das fortschrittliche Asien* ["La Europa retrógrada y el Asia progresista"]). El movimiento naturalista de los años ochenta y noventa conservaba todavía una relación —por floja, vacilante y confusa que fuera— con el movimiento obrero, y debe todo lo positivo que ha producido precisamente a dicha relación. El expresionismo ya no pudo hallar dicho enlace. Esto provenía en primer término de los expresionistas mismos, en los que el aburguesamiento, también en sus tendencias oposicionistas, había progresado a tal punto, que elevaban también sus problemas "sociales" al plano de un idealismo subjetivo o de un idealismo objetivo místico y no podían encontrar comprensión alguna para las fuerzas sociales de la realidad. Esta evolución, cuyo fundamento objetivo ha sido el parasitismo como tendencia general de la época, la subordinación cada vez mayor de la pequeña burguesía al capital, la concentración y la monopolización crecientes de la posibilidad de actuación de la inteligencia "libre" (prensa, editoriales), la importancia en ascenso de una capa parasitaria de rentistas como público competente de la literatura y el arte "progresistas", se produce, por supuesto, en interacción recíproca con las corrientes dominantes del movimiento obrero. Sólo destacamos los elementos más importantes en esta conexión: ante todo el revisionismo. Mientras en tiempos del naturalismo la influencia ideológica del movimiento obrero sobre los escritores naturalistas iba en el sentido de un materialismo —aunque mecánico en la mayoría de los casos y vulgarizado—, el revisionismo, en cambio, operó una conversión hacia el idealismo subjetivo de Kant (Bernstein, Conrad Schmidt, Staudinger, Max Adler) o de Mach (Friedrich Adler). El hecho de que el revisionismo tuviera relaciones más fuertes con la inteligencia burguesa de izquierda que sus detractores se funda en la naturaleza misma de la cosa y se vio favorecido por toda clase de circunstancias (relaciones académicas, por ejemplo, a través de la escuela de Marburg); pero, materialmente, sobre todo por la circunstancia de que donde más débil era la lucha contra el revisionismo, en Alemania, era precisamente en el terreno ideológico —precisamente aquí es donde la falta de claridad ideológica y de unidad política y orgánica del ala izquierda del movimiento obrero se hace sentir en mayor grado; en la época de la preguerra, ésta no ejercía prácticamente influencia alguna sobre los movimientos de oposición burgueses y

se veía también muy cohibida ideológicamente para criticarlos eficazmente desde el punto de vista del marxismo revolucionario y, en consecuencia, para influir en ellos. Añádese a esto, como otra diferencia importante entre las situaciones respectivas del naturalismo y del expresionismo, el que aquél conociera el movimiento obrero a partir de la lucha ilegal y —en conjunto— heroica contra la ley del socialismo y creciera con la experiencia del "gran desbarajuste", en tanto que para éste el aburguesamiento ya muy destacado de la aristocracia y la burocracia obreras no permaneció sin influencia; influencia que se vio reforzada por la crítica anarco-sindicalista internacional de dicha tendencia, eficaz sobre todo entre la inteligencia, por Sorel, quien empieza a actuar en dicha época (corresponde también aquí el libro de Michel sobre *Parteisoziologie* ["Sociología de partido"]). Y una vez más tiene la debilidad del ala revolucionaria del movimiento obrero como consecuencia el que de éste no pueda partir contramovimiento eficaz alguno.

Estas circunstancias determinan que la punta oposicionista del expresionismo fuera mucho más roma que la del naturalismo. En contraste con la pintura de miserias de éste, tras la cual había, por muy confusas que fueran, una crítica de la sociedad y una oposición ideológica frente al capitalismo, el expresionismo sólo logró elevarse a una oposición frente a la "burguesía" en general, oposición que revelaba su fundamento burgués, y con esto su base ideológica común con la burguesía "combatida", siquiera por el hecho de que en principio y desde un comienzo separaba el concepto de la "burguesía" de toda conexión de clase. Nos limitamos a aducir unos pocos pasajes caracterítsicos, tanto del tiempo de guerra como de la posguerra, o sea de un periodo en que el carácter político también de los expresionistas se hizo mucho más agudo que en la preguerra. Así escribe por ejemplo Rudolf Leonhard: "Sólo existen dos clases (por lo menos hoy): los burgueses, a los que pertenecen casi toda la aristocracia, que en general tiene muy poco de aristócrata, y casi la totalidad del proletariado, y los no burgueses... que no se dejan precisar mayormente, con lo que sin embargo resultan perfectamente definidos" (*Tätiger Geist* ["Espíritu activo"], *Ziel-Jahrbuch,* II, Munich-Berlín 1918, p. 375). Y en otro lugar: "Se trata de vencer al burgués, tanto al propiamente dicho como al proletario, en todas partes, pero ante todo en los campos de la burguesía" (*ibid.,* p. 115). O bien Blüher, quien más tarde fue fascista: "Sólo que el burgués se encuentra ahora en todas las categorías sociales" (*ibid.,* p. 13). Y tal vez de la manera más extrema, Werfel: "El escritor no está en condiciones de comprender

la abstracción política: miente cuando simula creer en naciones y en categorías sociales" (*Das Ziel* ["El objetivo"], I, 1916, p. 96). Al dirigirse la crítica social contra la "burguesía" en general y al descartar sin reparo el problema de la explotación económica (y no digamos ya los problemas particulares del imperialismo), esta crítica llega a una situación de buena vecindad tanto de las "interpretaciones" y las "críticas" filosóficas del capitalismo por el elemento puramente burgués (Simmel, *Philosophie des Geldes* ["Filosofía del dinero"], Rathenau) como del movimiento romántico contra el capitalismo. La peculiaridad de los críticos sociales expresionistas está únicamente en que se atascan en mayor grado todavía en la superficie ideológica: su "antiburguesismo" tiene en general, en la preguerra, un carácter bohemio.

En cuanto oposición desde un punto de vista bohemio-anarquista confuso, el expresionismo presenta, por supuesto, una tendencia más o menos enérgica contra la derecha. Y muchos expresionistas y otros escritores afines (Heinrich Mann constituye un fenómeno excepcional) se situaron también efectivamente más o menos a la izquierda. Sin embargo, por muy sincera que en muchos de ellos esta actitud fuera subjetivamente, es el caso, con todo, que la desfiguración abstracta de las cuestiones fundamentales, y en particular el "antiburguesismo" abstracto, es una tendencia que, precisamente porque separa la crítica de la burguesía tanto del conocimiento económico del sistema capitalista como de la vinculación a la lucha de liberación del proletariado, puede caer fácilmente en el extremo opuesto: en una crítica de la "burguesía" desde la derecha, en la crítica demagógica del capitalismo, a la que el fascismo debe más adelante en parte esencial su base de masa. Se trata más, en esta conexión, de la comunidad objetiva de determinadas tendencias ideológicas, que de saber si algunos escritores o ideólogos del fascismo posterior, y hasta qué punto, habían iniciado su carrera como expresionistas, por ejemplo Hanns Johst); porque el expresionismo es indudablemente una de las muchas corrientes ideológico-burguesas que desembocan más adelante en el fascismo, y su papel ideológico de preparación no es mayor —pero tampoco menor— que el de más de alguna otra corriente contemporánea. En cuanto ideología mixta de la burguesía reaccionaria de la posguerra, el fascismo hereda todas las corrientes de la época imperialista, en la medida en que se expresan en ellas rasgos parasitarios decadentes; forman también parte de esto todo lo seudorrevolucionario y toda la seudo-oposición. Sin duda, esta herencia significa al propio tiempo una transformación: todo lo que en

las ideologías imperialistas anteriores era todavía vacilante o solamente confuso, se transforma en reacción declarada. Pero al que alarga al diablo del parasitismo imperialista el meñique —y es lo que hace todo el que se entrega a la manera de ser seudocrítica, abstractamente desfiguradora y mitificadora de las seudo-oposiciones imperialistas—, le toma éste la mano entera.

Esta discrepancia tiene raíces profundas en la manera de ser del antiburguesismo expresionista. Y este empobrecimiento abstractivo en materia de contenido no sólo señala la dirección evolutiva del expresionismo, y con esto su destino, sino que constituye desde el principio su problema central e irresoluble de estilo, porque la pobreza extraordinaria de contenido que se origina en esta forma está en contraste inaudito con la pretensión de su exposición, con el énfasis subjetivo exagerado e intensificado de su descripción. En esto reside el problema central del estilo del expresionismo, del que habremos de ocuparnos más adelante.

Pero nos interesa mostrar primero que la posición ideológica es la misma, esto es, la misma posición idealista subjetiva que la de la filosofía "oficial" del imperialismo. De esto nos brinda un artículo de carácter jurídico-filosófico de Kurt Hiller la prueba definitiva. Hiller parte de las teorías relativistas extremas de F. Solma y de G. Radbruch, y "supera" luego a su vez el relativismo con el siguiente *salto mortale*: "Así, pues, mientras el relativista 'resuelve' un problema legislativo de mil maneras con base en mil morales, el voluntarista lo resuelve de modo unívoco, con base en la suya propia... El voluntarista no pregunta en absoluto si los valores (a saber, los suyos) están o no 'justificados', sino que los pone simplemente" (*loc. cit.*, pp. 117 *s.*).

Nada tiene pues de particular que Hiller encuentre en esto (*loc. cit.*, p. 122) el "lema de la ética y la filosofía política venideras" en la *Voluntad de poder* de Nietzsche, de modo análogo a como más adelante, bajo la redacción del "socialista" Ludwig Rubiner, dice Wilhelm Herzog a propósito de Nietzsche: "No es socialista, sin duda, pero sí uno de los más audaces revolucionarios universales" (*Die Gemeinschaft* ["La comunidad"], p. 64). Con esta ideología —concebida como objetiva y como superación del relativismo y del agnosticismo, pero que en realidad sigue siendo relativista y agnóstica— se determina también, en forma correspondiente, la misión del arte y la literatura. Kurt Pinthus, uno de los principales teóricos del expresionismo, dice al respecto: "Sin embargo, se percibía de modo cada vez más claro la imposibilidad de una humanidad que se había hecho dependiente por completo de sus propias

creaciones, de su ciencia, de la técnica, la estadística, el comercio y la industria, de su orden colectivo consolidado y de las costumbres burguesas y convencionales. Esta inteligencia significa al propio tiempo el principio de la lucha contra el tiempo y su realidad. Se empezó por disolver la realidad circundante en realidad inexistente, por penetrar a través de los fenómenos hasta la esencia, y por abrazar y aniquilar al enemigo en el asalto de la inteligencia. Y se trató primero de defenderse del mundo circundante, de barajar grotescamente sus fenómenos, de *flotar ligeramente a través del laberinto viscoso* (Lichtenstein, Blass), *o de elevarlos, con cinismo digno del teatro de variedades, a la categoría de lo visionario* (Van Hoddis)" (prefacio a la antología *Menschheitsdämmerung* ["Crepúsculo de la humanidad"], Berlín 1920, p. x; la cursiva es mía, G. L.).

Desde el punto de vista ideológico es importante, ante todo, el modo de pasar los expresionistas del "fenómeno" a la "esencia". Vemos lo que contesta Pinthus como resumen de diez años de teoría y práctica expresionistas: "Se empezó por disolver el mundo circundante en mundo inexistente..." Sin embargo, esto no es meramente una solución idealista subjetiva de la cuestión, o sea el desplazamiento de la cuestión de la transformación de la realidad misma (revolución verdadera) a la de la transformación de las ideas acerca de la realidad, sino que es al propio tiempo una evasión mental frente a la realidad; por muy disfrazada de "revolucionaria" a gritos que esta evasión se presente y por mucho que algunos puedan haber tomado, con sinceridad subjetiva, este disfraz por hazaña revolucionaria.

En la época de la preguerra, la ideología de la evasión se manifiesta de modo mucho más claro. Worringer, cuya vinculación ideológica con el movimiento expresionista ya pudimos apreciar en su "oración fúnebre", lo expresa de modo inequívoco en su libro, *Abstracción y naturaleza* (Fondo de Cultura Económica, México, 1953), básico para la teoría entera. La "abstracción" (o sea el arte de la "esencia") está aquí en contraste agudo con el arte de la "simpatía", por lo que ha de entenderse ente todo —aunque esto no se dice expresamente— el arte impresionista-naturalista del pasado y el presente inmediatos. La polémica de Worringer sólo es estético-histórica en la superficie: una "salvación" del primitivo arte egipcio, gótico y barroco frente a la preferencia unilateral del arte de Grecia y del Renacimiento. El libro debe antes bien su vigorosa influencia a la circunstancia de que Worringer desarrolla precisamente de modo claro la posición actual de la

lucha, en lo que el renacimiento, conjurado al propio tiempo, de lo primitivo, del barroco, etc., es extraordinariamente significativo por lo que se refiere al carácter del nuevo arte que él propaga. La actualidad de su problemática en tal sentido se revela también muy claramente en el hecho de que escoja como teórico de la "proyección sentimental" a combatir (o sea, en su opinión, la orientación "clásica") no a un teórico del arte del periodo clásico mismo, sino al estético moderno Theodor Lipps, cuya teoría desemboca efectivamente en una justificación del impresionismo psicológico. Así, pues, aparece en Worringer, en el terreno estético-teórico, el mismo fenómeno que observamos más arriba en el terreno ideológico general y con el que volvemos a encontrarnos siempre en la teoría y la práctica del nuevo arte: los problemas y los intentos de solución del periodo revolucionario de la clase burguesa han caído totalmente en el olvido; en la medida en que sus obras llegan a considerarse, se las equipara simplemente a determinadas manifestaciones modernas de decadencia (aquí: antiguo realismo de crítica social objetiva = impresionismo psicologista).

Y lo propio ocurre, por supuesto, con la otra tendencia, con la "abstracción". Worringer cree caracterizar el arte egipcio, y da una descripción y una fundamentación muy claras y exactas del carácter de evasión de sus propias aspiraciones expresionistas y de los fundamentos ideológicos de las mismas. Me limito a citar unos pocos pasajes importantes: Worringer parte del "horror del espacio", del miedo frente "al mundo vasto, incoherente y desconcertante de los fenómenos". La "evolución racionalista de la humanidad fue reprimiendo dicho miedo instintivo, producto de la posición del individuo perdido en el universo". Únicamente la cultura oriental conservó esta inteligencia justa. Worringer dice resumiendo: "Cuanto menos familiarizada está la humanidad, en virtud de una comprensión intelectual, con el fenómeno del mundo exterior, cuanto menos íntima es su relación con éste, tanto más poderoso es el ímpetu con que aspira a aquella suprema belleza abstracta... en el hombre primitivo el instinto para la 'cosa en sí' [en Worringer equivale siempre a la cosa en sí incognoscible], valga la frase, es más fuerte que en el hombre de nivel superior. El creciente dominio intelectual sobre el mundo exterior y la costumbre adquirida hacen que este instinto pierda su agudeza y vigor. Sólo cuando el espíritu humano ha recorrido en una evolución milenaria toda la órbita del conocimiento racionalista, *se despierta en él de nuevo, como postrera resignación del saber, el sentimiento para la 'cosa en sí'*. Lo que antes había sido instinto es ahora el

producto del último conocimiento. *Precipitado desde las orgullosas alturas del saber, el hombre vuelve a encontrarse ante el mundo tan perdido y tan indefenso como el hombre primitivo...*" (ed. cit., p. 32; la cursiva es mía, G. L.).

En la superficie, la clara ideología de la evasión, de Worringer, parece discrepar fuertemente de la posición "activista" antes mencionada de Hiller y Pinthus (también distintas entre sí, las de éstos, a primera vista). Sin embargo, esta discrepancia no es más que tal en la superficie: las mismas tendencias de clase y, en consecuencia, ideológicas, imponen la misma ideología de la evasión en formas diversas y contradictorias. Pinthus, quien lo mismo que Worringer considera por supuesto la "cosa en sí" como incognoscible (cf. así *Die Erhebung* ["La sublevación"], p. 411), lo confiesa él mismo —aunque involuntariamente— al designar el expresionismo de la preguerra como defensa irónica frente a la realidad y al destacar su "cinismo de teatro de variedades"; meros métodos que constituyen gestos típicos de superioridad de la literatura bohemia, que se entrega a la fuga frente a la lucha verdadera con la cosa misma y disfraza su desconcierto y su confusión ante los verdaderos problemas objetivos ("laberinto" en Pinthus" y "caos" en otros) en ataques irónicos contra síntomas. En Hiller, la evasión está a su vez en el hecho de que envuelve las contradicciones de clase, en el dominio jurídico por él tratado, en la forma ideológica superficial del relativismo, con lo que rehuye una toma de posición frente a dichas contradicciones, y "supera" el relativismo poniendo en lugar de la incapacidad de decisión (ideología típica del encubrimiento y la obnubilación de la burguesía decadente o, mejor dicho, de la parte de la burguesía que ya no se atreve a llamar abiertamente en defensa de sus intereses de clase) la "decisión" arbitraria subjetiva. El gesto de esta "decisión" oculta —consciente o inconscientemente— la evasión frente a la decisión entre burguesía y proletariado.

Los gestos y las formas de expresión son distintos. Pero el contenido de clase, el desconcierto frente a los problemas del imperialismo (que sin duda aparecen aquí desfigurados idealistamente como "problemas eternos de la humanidad") y la evasión ante su solución son los mismos.

II. El expresionismo y la ideología del USP

La guerra mundial y el fin de la guerra representan el punto culminante del expresionismo. En dicha época adquiere éste una

importancia —en Alemania como primer movimiento literario desde los comienzos del Naturalismo— que trasciende las fronteras de lo literario en sentido estricto. A primera vista, esto parece contradecir las observaciones que hemos hecho a propósito de la ideología del expresionismo. Porque comprobamos, en efecto, que el expresionismo ha sido un movimiento de oposición literaria, aunque se hallara ideológicamente en el mismo terreno, debido a las circunstancias mencionadas asimismo, que aquello que combatía (el imperialismo). Y veremos todavía que este terreno común no se abandonó objetivamente nunca, ni siquiera en la época de la oposición subjetivamente más sincera. La lucha apasionada de los expresionistas contra la guerra, aun cuando sus manifestaciones literarias eran perseguidas en la Alemania en guerra, no era —objetivamente— más que una lucha aparente. Era, en efecto, una lucha contra la guerra en general, y no contra la guerra imperialista; del mismo modo que también la lucha de los expresionistas se diría contra la "burguesía" en general y no contra la burguesía imperialista, o que su lucha se dirigía contra el "poder" en general, en el curso de la evolución de la guerra y la revolución, y no contra el poder contrarrevolucionario concreto de la burguesía reaccionaria. Esta forma de la abstracción extrema, de la desfiguración y la desvirtuación idealistas extremas, en las que todos los fenómenos son reducidos a una "esencia", resulta orgánica y necesariamente de las condiciones previas ideológicas de clase que hemos esbozado. Los fenómenos —"el" burgués, "la" guerra, "el" poder— se concibieron desde un comienzo externamente, ideológicamente, y no según su ser, y la penetración hacia la "esencia" había de conducir a una mera abstracción (desde el punto de vista formal: subjetivamente arbitraria, y desde el punto de vista del contenido: excavada y vaciada). Como "burgués", por ejemplo, se definió lo que desde un punto de vista subjetivo aparecía como común en las manifestaciones ideológicas más diversas de la vida burguesa: desprendido de toda determinación real, espacio-temporal y económico-social.

Sin embargo, esta forma de lo abstracto no se halla meramente determinada, según vimos, por el criterio de clase, sino que adquiere además, precisamente por su vacío abstracto, un contenido de clase muy preciso y concreto. Toda vez que la abstracción no es aquí una penetración en las raíces sociales de los fenómenos, sino más bien un *hacer abstracción de ellas* —consciente o inconsciente, deliberado o involuntario—, se crea primero una *ideología de desviación* respecto del punto esencial de las luchas, la cual,

con la agudización de éstas, ha de caer necesariamente en la reacción. Ya vimos los contornos de la ideología "antiburguesa". Su origen sentimental es indudablemente un anticapitalismo romántico, pero toda vez que éste sólo parte de los síntomas ideológicos más superficiales del capitalismo, toda vez que en su camino hacia la "esencia" se aparta directa y enérgicamente de lo económico, y toda vez que por esta vía encuentra también síntomas análogos en el proletariado (aburguesamientos de la aristocracia y la burocracia obreras), no le resulta excesivamente difícil inventar, a partir de la oposición entre proletariado y burguesía, una oposición "eterna" o histórica-filosófica entre "individuos burgueses y no burgueses". El próximo paso —positivo— consiste ahora, como es natural, en la exigencia en el sentido de que esta selección "no burguesa" tome en manos la conducción de la sociedad. Se la propugna abiertamente, de modo grotesco, en el artículo de Kurt Hiller *Ein deutsches Herrenhaus,* ["Una casa señorial alemana"], (*Ziel-Jahrbuch,* II, 1918), en el que se expone de qué modo la "alianza" de esta *élite* de los "intelectuales" influye por medio de "conferencias elegantes y mítines formidables" sobre la opinión pública, hasta el punto que ya sólo falta realizar un "último paso": "El comité de trabajo de la alianza... es incorporado al acta constitucional del Imperio alemán a título de Cámara alta" (pp. 410 a 415). Esta utopía es digna de mención no sólo por su extravagancia, sino también porque aquí se perciben claramente los hilos que van ideológicamente de una inteligencia situada en la "extrema izquierda" al fascismo: el camino que va de la "superación intelectual" de la división de la sociedad en clases y de las oposiciones de clase al dominio de la *"élite",* el camino de Nietzsche, pasando por Sorel y Pareto, hasta el fascismo. No se trata en esto de la evolución personal de algunos hacia el fascismo (el propio Sorel tampoco se hizo fascista), sino del proceso evolutivo de la ideología, el cual, a través de las etapas de izquierda y de derecha más diversas de la ideología de la *"élite* intelectual", conduce necesariamente al fascismo, siendo lo más conspicuo de este curso el parentesco de las "alianzas" predominantemente intelectuales, afines al fascismo, con esta concepción de "extrema izquierda".

La posición respecto de la guerra toma ahora metodológicamente, en la teoría y la práctica de los expresionistas, el mismo camino: de los síntomas a la "esencia" abstraída de modo subjetivamente arbitrario. Pero esta vez el movimiento intelectual refleja un proceso de oposición que afectó a las masas más vastas

y como expresión del cual surgió en el curso de la guerra el USP (Partido Social-demócrata Independiente). Era natural, en estas condiciones, que los síntomas adquirieran ahora una fuerza y una concreción totalmente distintas de las de aquellos que antes de la guerra se criticaban en la "burguesía". Y los expresionistas describen efectivamente en verso y prosa todos los horrores de la guerra, la desesperación de las trincheras, el horror del asesinato en masa "técnico" y la brutalidad del aparato bélico, con los colores más violentos y reveladores de todas las monstruosidades. Y precisamente aquí empieza el parentesco interno con el USP. Hubo algunos desde el principio, en la capa directora de la socialdemocracia, que nutrían graves reparos de orden táctico frente a la subordinación incondicional del partido a todos los objetivos y medios del imperialismo alemán. La rebelión cada vez más fuerte de las masas contra la guerra los fue obligando paulatinamente a adoptar una actitud más decidida. Sin embargo, no se llegó más allá, por supuesto, de la formulación intelectual y política del ansia espontánea de paz de las grandes masas, pero sin progresar hasta la inteligencia de las causas de la guerra y, con ello, a la de su carácter imperialista, pues no se quería imprimir a la resistencia contra la guerra un sello socialista.

Precisamente en una situación en la que las masas obreras empujaban de modo espontáneo, sin duda, confuso y sin conocimiento claro del camino y de los objetivos pero cada vez más violento, en dirección de la acción revolucionaria, se constituyó el USP a partir del "centro marxista" anterior, con la intención ideológica declarada de desviar a las masas del camino de la revolución. La teoría del USP es la continuación directa de dicho "centro", en cuanto se esfuerza por una parte por no perder el contacto con las masas descontentas y por adaptarse a sus estados de ánimo, pero procurando por otra parte temerosamente no romper el nexo entre sí y el oportunismo declarado, que durante la guerra se desarrolló en patrioterismo social. El mantenimiento de este enlace, que subsiste inalterado en la teoría y la táctica del USP aun después de la ruptura orgánica con el SPD (Partido Socialista), significa, desde el punto de vista de clase, que tampoco el USP no efectúa ruptura alguna con la burguesía imperialista y que su "oposición" contra el apoyo declarado de la guerra imperialista por el ala derecha, su "lucha" contra los Cunow y los Südekum constituye objetivamente un elemento esencial de la política de guerra del SPD. Lenin percibió esta conexión claramente desde el principio y la denunció categóricamente. Comenta

los artículos del chauvinista social Monitor en los *Preussische Jahrbücher* ("Anuarios prusianos") como sigue: "La actitud del partido socialdemócrata durante la guerra —así dice Monitor de cara a la burguesía (y en realidad *en nombre* de la burguesía)— es 'intachable'. Esto es, una *prestación de servicios* intachable en favor de la burguesía y contra el proletariado. El 'proceso de regeneración' del partido socialdemócrata en un partido obrero nacional-liberal progresa magníficamente. Constituiría sin embargo un peligro para la burguesía el que el partido operara una conversión a la derecha. Su carácter de partido obrero con ideales socialistas ha de preservarlo aquélla cuidadosamente, porque el día en que lo abandonara se constituiría otro partido que haría suyo, en forma más radical, el programa denunciado (*Preussische Jahrbücher,* 1915, cuaderno de abril, pp. 50 *s.*). En estas palabras se expresa sin disimulo lo que la burguesía ha hecho siempre y por doquier de modo encubierto. Para las masas se necesitan *palabras* 'radicales', para que las masas crean en estas palabras. Los oportunistas están dispuestos a hacer eco a estas palabras" (Lenin, "El oportunismo y el colapso de la Segunda Internacional", *Obras,* XVIII, p. 456). Esta misión sólo el USP puede llevarla a cabo partiendo de los sentimientos espontáneos de las masas contra la guerra e impidiendo, por medio de una seudotáctica de la lucha contra la guerra, que el justo instinto proletario de clase que se manifiesta en dichos sentimientos de masa se convierta en conciencia revolucionaria clara de clase. "Los socialdemócratas de izquierda sostienen en Alemania —escribe Lenin— que el imperialismo y las guerras por él provocadas no son en modo alguno casualidad, sino el producto necesario del capitalismo, que ha conducido al dominio del capital financiero. De ahí que el paso a la lucha revolucionaria de masa sea necesario, porque la época de la evolución relativamente pacífica habría ya pasado. Los socialdemócratas de 'derecha', en cambio, proclaman brutalmente: puesto que el imperialismo es 'necesario', también nosotros hemos de ser imperialistas. Kautsky, como hombre del 'centro', quiere armonizar las dos cosas" (Lenin, "El colapso de la Segunda Internacional", *ibid.,* p. 331).

No es éste el lugar para analizar en detalle la teoría y la historia del USP. Lo que interesa aquí es mostrar de qué modo los taimados chauvinistas sociales, los Kautsky, Hilferding y Max Adler, se esforzaban con el sudor de su frente serenamente teórica por borrar del cuadro conjunto de la guerra al imperialismo, por presentar la guerra como una "calamidad", como una "casuali-

dad", como un "error" o como un "crimen de unas capas aisladas o pequeñas, únicamente para no verse obligados a proclamar contra aquél, como sola arma eficaz, la guerra civil; para poder, antes bien, hacer creer a las masas que existe una salida hacia el *statu quo,* hacia el "paraíso" de la paz, de las condiciones anteriores a la guerra (también en la forma de Kautsky, de un "ultraimperialismo"); para no verse obligados a romper realmente con la dirección del SPD y, en consecuencia, con la burguesía (y es precisamente por esto por lo que rompieron con ella *aparentemente*). Así, pues, para engaño de las masas que se rebelaban, se creó aquí una teoría que se aparta de la práctica justa por el hecho de que reconoce sin duda los fenómenos de la superficie y sus reflejos sentimentales e intelectuales espontáneos, pero sin elevarse intelectualmente por encima del nivel de esta espontaneidad. La generalización y la investigación de las causas y la naturaleza de los fenómenos de la superficie sólo tienen lugar formalmente; no entran en la esencia real ni en las causas reales de los fenómenos (en el imperialismo).

Sin embargo, la generalidad formal que así se produce (oposición entre la guerra en general y la paz en general) consigue, debido precisamente a su formalismo, un contenido específico de clase, que se expresa de la manera más clara en la célebre formulación de Kautsky en el sentido de que la Internacional no sería más que un instrumento de paz, y que la lucha de los "socialistas" en la guerra ha de orientarse hacia el restablecimiento de la paz. En esta forma, la ideología del USP satisface en gran parte los sentimientos espontáneos contra la guerra de los pequeñoburgueses y de los trabajadores atrasados: no les pide —teóricamente— ir más allá de sus sentimientos y sus pensamientos espontáneos, y les abre, prácticamente, una esperanza en apariencia más fácil de realizar y más viable y "legal" que la guerra civil. Parte, pues, de todos los prejuicios pequeñoburgueses, de todas las consecuencias del aburguesamiento de la socialdemocracia por el oportunismo, y los confirma y refuerza precisamente mediante su aparente superación formal: mediante la aparente oposición abstracta contra los fenómenos superficiales. Trata con esto de reconducir al sendero burgués un movimiento de masas que contenía espontáneamente —pero *sólo* espontáneamente— aspiraciones orientadas a salir del marco de la burguesía, de la subordinación del movimiento obrero a los objetivos imperialistas de clase de la burguesía. La entrega abierta del movimiento obrero a la burguesía imperialista habría fracasado prácticamente ante la resis-

tencia de las masas, si la resistencia espontánea de éstas se hubiera clarificado en conciencia de clase, si la Liga Espartaco hubiera estado en condiciones de derrotar de modo verdaderamente aniquilador, entre las grandes masas de los trabajadores, a la ideología del USP.

Creemos que la conexión metodológica entre el expresionismo y la ideología del USP se pone ya claramente de manifiesto en estos breves comentarios. Se funda, desde el punto de vista social, en el hecho de que los expresionistas fueron los portavoces literarios de una parte precisamente del movimiento de masa que fue conducida por el USP en la dirección que acabamos de indicar. Sin embargo, en esto están los expresionistas mucho más fuertemente vinculados, por su propio ser, a la parte pequeñoburguesa que a la parte proletaria del movimiento en cuestión, lo que tiene como consecuencia que las aspiraciones espontáneas, poco claras, pero orientadas, con todo, instintivamente hacia la acción proletario-revolucionaria, sean más débiles en ellos que en los partidarios proletarios del USP. Por otra parte, sin embargo, el método abstractivo y desviador del verdadero campo de batalla de la lucha de clases que acabamos de analizar es asimismo expresión espontánea, en los expresionistas, de su posición de clase; de modo que la prosecución de su ideología y de su método de creación no contsituye en modo alguno una maniobra política, un engaño o una traición.[1] El parentesco objetivo del método, que en parte llega a la identificación, se funda en que ambas corrientes, el USP y el expresionismo, permanecen en el terreno de clase de la burguesía, y en que, con sus ataques contra fenómenos secundarios, tratan de eludir el conocimiento de las causas. Dentro de este parentesco se da la diferencia de que los expresionistas, que se detienen, convencidos e ingenuos, en los contenidos de clase pequeñoburgueses atrasados, pero se imaginan formalmente —tanto en cuanto a la ideología como en el método de creación— haberse elevado a las más altas cumbres de la abstracción y haber penetrado hasta la "más pura esencia" de los fenómenos, habían de caer en aquel énfasis exagerado y hueco, aunque subjetivamente sincero, que caracteriza dicha época de guerra y revolución.

La "cumbre más pura" de la abstracción la alcanzan oponiendo a "la" guerra en general "el" individuo en general. Así escribe

[1] No es casual que jueguen en esto un papel importante ideologías afines al anarquismo o directamente anarquistas. En la cuestión de la guerra imperialista el anarquismo llega en el mejor de los casos a un punto de vista como el del USP.

Kurt Pinthus: "Sin embargo —y sólo así puede la composición literaria ser al propio tiempo arte—, los mejores y más apasionados de estos escritores no luchan contra las condiciones externas de la humanidad, sino contra el estado del individuo mismo, desfigurado, atormentado y engañado" (*Menschheitsdämmerung* ["El crepúsculo de la humanidad"], p. XIII). En esta forma, la cuestión de la lucha contra la guerra se desplaza del campo de batalla de la lucha de clases al terreno privado de la moral. La falsa ideología y la moral equivocada son las verdaderas causas de las condiciones terribles de la humanidad actual. Así enfrenta por ejemplo Max Picard las ideologías impresionista y expresionista una a otra: "Mediante el impresionismo, el individuo se ha sustraído a la responsabilidad... En lugar de la conciencia para una cosa, sólo se necesita el saber de sus relaciones" ("Expresionismo", en la antología *Die Erhebung* ["La sublevación"], pp. 329-30). Y prosigue: "Es este carácter de relación el que ha empezado por hacer posible la guerra prolongada. En todas las cosas está ya contenido todo, en todas las cosas está ya contenida también la guerra, y de todas las cosas puede extraerse guerra, y ésta puede volver a contraerse hacia cualquier parte y volver a salir de cualquier parte. Y así alternativamente. Marte, el *particular*, ya no existe, de modo que se le pueda encontrar y agarrar; muere cada día en el interior de mil cosas, y vuelve a revivir cada día a partir de mil cosas distintas" (*ibid.*, p. 331). Aquí aparece el concepto "puro" en el colmo de la deformación idealista: la figura mitológica de Marte es para Picard más tangible, más concebible "responsablemente", que el complejo real de hechos de la guerra imperialista. El teórico propiamente dicho del expresionismo, Kurt Pinthus, lleva esta abstracción más allá todavía, si es posible. Observa que "todas las entidades y las organizaciones mecánicas creadas por el hombre han adquirido poder sobre sí mismas y desarrollan un orden social y económico infame" ("Discurso sobre el futuro", *ibid.*, p. 402). Y las leyes que aquí se comprueban las llama Pinthus "determinantes": "Hablar en favor del futuro significa, pues: proclamar la lucha contra estos determinantes, exhortar a su superación, predicar el *antideterminismo*" (*ibid.*, p. 403, la cursiva es mía, G. L.).

Así, pues, según Pinthus y según todos los expresionistas, el proceso de la superación de los determinantes tiene lugar en la cabeza de los individuos. La superación mental de un concepto significa para ellos lo mismo que la eliminación de la realidad a la que el concepto se refiere. Este "radicalismo" subjetivamente

idealista extremo se relaciona de la manera más íntima con la ideología del USP en dos puntos. Primero, en el hecho de que la verdadera causa de los acontecimientos no se busca en los fundamentos económicos objetivos, sino en la "falta de visión", en los "errores" de los individuos y los grupos. Pinthus dice expresamente: "La culpa no es de los determinantes, sino nuestra", en el mismo sentido, por completo, en que según Kautsky el imperialismo va propiamente contra los intereses de la mayor parte de la burguesía, siendo ésta "engañada" por una minoría; del mismo modo que los austromarxistas ponen la culpa de la guerra a cuenta de las camarillas militares y diplomáticas, y examinan profundamente cuáles "errores" de cuáles personas se habrían podido evitar, para evitar la guerra, que se supone no resulta necesariamente del sistema capitalista. En segundo lugar, el "radicalismo" subjetivista de los expresionistas coincide con la ideología del USP en el hecho de que en adelante se concibe la educación del individuo, de modo consecuente, como problema central de la revolución social. Es bien sabido que el neokantiano Max Adler pone esta cuestión teóricamente, con gran insistencia, en el centro, dando con esto a entender a los obreros —con todas las frases seudorradicales de que dispone— que la educación de los "nuevos hombres" que han de crear y construir el socialismo debe preceder a la toma del poder y a la revolución. También aquí se encuentran las ideologías expresionistas y del USP. Una vez más con la diferencia, sin duda, de que lo que en Max Adler constituye una traición al marxismo, la conversión del marxismo en su contrario directo, resulta en los expresionistas espontáneamente de su posición de clase.

Pinthus deduce el dominio de la vida por los "determinantes" del hecho de que "la educación humana se ha orientado de modo exclusivamente histórico-causal". "Y con esto se hizo la vida del individuo... dependiente por completo de determinantes que se sitúan fuera de su espíritu" (*ibid.*, p. 402). O bien, formulado de modo positivo: "Se ha sabido cada vez más claramente que el hombre sólo puede salvarse por el hombre, y no por el mundo circundante" (*Menschheitsdämmerung* ["El crepúsculo de la humanidad"], p. XI).

A partir de este punto de vista, la posición de los expresionistas en relación con la cuestión del poder y su parentesco con el USP resultan perfectamente claros, tanto en cuanto al contenido como formalmente. La concepción abstractamente idealista de la oposición rígida entre "individuo" y "poder" (Estado, guerra, capitalismo) se pone por doquier claramente de manifiesto. "El poder

lucha hoy contra lo intelectual", formula Ludwig Rubiner (*loc. cit.*, p. 275), y en su drama *Die Gewaltlosen* ("Los sin poder") muestra de modo muy plástico todas las consecuencias de esta concepción del "poder": a lo "muerto", a lo "inanimado" no puede ni debe oponerse otro poder alguno, el de los oprimidos; ya que esto equivaldría a restablecer —con signos cambiados— el estado de cosas anterior.

Así predica Karl Otten a los sin-trabajo:

Queréis instaurar e instauraréis
el mismo dios, con periódico, número y guerra,
que ahora a la humanidad tortura, con visiones sangrientas,
con matanza e incendio, con bolsa, medallas y victorias.

("Trabajadores", en *Crepúsculo de la humanidad*, p. 183).

Y en forma más clara todavía expresa René Schickele el mismo pensamiento:

Prometo renunciar:
A toda violencia
a toda coacción,
incluso a la de ser bueno
para con los demás.
Ya sé...

La violencia lleva
a mal fin
lo que empezara bien.

("Abjuración", *ibid.*, p. 275).

Todo esto lo conciben los escritores expresionistas como muy "radical". Es más, creen ser precisamente con esto más "radicales" y más "revolucionarios" que los trabajadores revolucionarios, que oponen a la violencia del capitalismo imperialista la violencia del proletariado revolucionario. No se dan cuenta de que precisamente mediante esta oposición abstracta —tan sin compromiso, ¡ay!— llegan allí mismo donde los intereses de clase de la burguesía desean que lleguen en la situación revolucionaria que se va agudizando. Kautsky y sus correligionarios embrollan para los trabajadores la problemática marxista de la dictadura del proletariado, oponiendo rígidamente "la" dictadura en general a "la" democracia en general, tratando de borrar con argumentos sofísticos la dictadura de

la burguesía por una parte, que constituye el contenido de clase esencial de toda democracia burguesa, y por otra parte la democracia proletaria, que "es mil veces más democrática que toda democracia burguesa" (Lenin). Y esta oposición abstracta de la dictadura en general y la democracia en general sólo tiene por objeto hacer desaparecer de la concepción del traspaso del capitalismo al socialismo la necesidad ineludible de la violencia revolucionaria. "Obsérvese —escribe Lenin— cómo aquél [Kautsky] descubre aquí inadvertidamente la oreja. Escribe: 'pacíficamente', es decir, *¡por vía democrática!* En la definición del concepto de dictadura, Kautsky se esfuerza lo mejor que puede para ocultar a los ojos del lector el carácter principal de este concepto a saber: la *violencia revolucionaria.* Pero ahora la verdad se abre paso: se trata de la oposición entre la revolución *pacífica* y la *violenta.* ¡Aquí se revela su verdadera actitud! Kautsky emplea todos sus subterfugios, sus sofismas y sus falsificaciones mentirosas precisamente para *hablar al margen* de la revolución *violenta,* para disimular su negación de la revolución y su paso al lado de la política obrera *liberal,* es decir, al campo de la burguesía" (Lenin, *La revolución proletaria y el renegado Kautsky,* Obras, XXIII, p. 435). De modo sintomático, Max Weber, quien entonces ejercía una fuerte influencia sobre la inteligencia burguesa izquierdista, plantea ahora la cuestión en forma parecida a la de Werfel: violencia —o sermón de la montaña. O bien aceptar el Estado, con toda la violencia que Weber reconoce en absoluto para el Estado burgués, es decir, hacer política burguesa en el marco del Estado burgués, o bien "presentar la otra mejilla", ser "santo", y seguir el camino de Francisco de Asís o de Tolstoi. Todo lo que se sitúa fuera de este dilema es, según Weber, inconsecuencia y confusión irremediable. Los expresionistas vacilan en esto entre la ideología de Kautsky y la de Weber, en lo que ha de resultar automáticamente de su posición de clase el que en la mayoría de los casos —aun sin conocer a Weber— se encuentren más cerca del dilema weberiano y de la solución tolstoiana del mismo.

A dónde lleve este seudorradicalismo utópico-reaccionario, cuán claramente desemboque en el sermón contrarrevolucionario de sufrir mansamente la violencia de la clase capitalista, es lo que muestra con claridad meridiana la poesía de Franz Werfel, *"Revolutionsaufruf"* ("Llamada revolucionaria"), en *Crepúsculo de la humanidad* (*Menschheitsdämmerung*) p. 215. Werfel dice aquí:

Deja que las potencias te pisoteen la cerviz,

y si el Mal te tortura con puntas sin fin,
¡mira, la Justicia te sale de todas las llagas con ardor!

Y esto no es en Werfel mero sentimiento poético. En efecto, en un artículo de cierta extensión, "Die christliche Sendung. Offener Brief an Kurt Hiller" ("La misión cristiana. Carta abierta a Kurt Hiller") emprende de modo consecuente la lucha contra la "politización" (también en el sentido de los expresionistas) y en favor del cristianismo. "¿Qué se propone el activismo político? —pregunta—. Curar el mal con los medios del mal (el activista se decidirá a ser secretario de un sindicato). Quiere llegar a la meta por el camino antiguo. Quiere por ejemplo emplear la organización que ha espiado al régimen para la asistencia social. Y en esto reside el error peligroso... La indignación social es la indignación contra un determinado orden, en favor de otro orden de igual naturaleza, sólo que con signos cambiados" (*Das Ziel* ["El objetivo"], II, pp. 215-218).

Estas formulaciones son importantes porque son las conclusiones lógicas necesarias de la teoría expresionista hasta aquí analizada. Kurt Hiller, quien según vimos comparte con Werfel las premisas sociales e ideológicas, trata en su respuesta (*ibid.*, pp. 229 *ss.*) de justificar el "activismo" frente a los reproches de Werfel. Pero se encuentra en una defensiva apocada y perpleja. Habla de todo lo imaginable (de la cuestión, por ejemplo, de si está moralmente permitido matar moscas), pero al ataque categórico y muy consecuente de Werfel apenas replica una sola palabra. Y esto no es en modo alguno casual, porque su teoría "activista" seudorrevolucionaria del dominio del "espíritu" (véase el "proyecto de la casa señorial" en el mismo anuario) sólo extrae conclusiones retóricas e inconsecuentes de las mismas premisas sociales e ideológicas que Werfel piensa de modo consecuente hasta el fin. De ahí que sólo pueda tratar de apartarlo muy respetuosamente de su posición consecuente, porque, en cuanto a refutarlo, ni pensarlo.

Vimos, pues, que la ideología contraria a la violencia va de la frase seudorrevolucionaria hasta la capitulación contrarrevolucionaria declarada ante el terror blanco de la burguesía. La proximidad ideológica a la teoría de la violencia del USP no necesita comentario. Sólo hay que destacar aquí una vez más la diferencia en el sentido de que los expresionistas *hacían versos,* también aquí, a partir de una espontaneidad de masa pequeñoburguesa, en tanto que con la dirección del USP nos hallamos en presencia de una *maniobra política consciente* en beneficio del dominio amenazado de la burguesía. Sin embargo, la proximidad del USP es mayor

aquí todavía que en la lucha contra la guerra. En efecto, allí estaban soportados por una excitación de las masas que en ocasiones, aunque de modo tan confuso como se quiera, los llevaba más allá de los objetivos "políticos realistas" del USP. Aquí, en cambio, expresan la discrepancia vacilante de la pequeña burguesía ante la revolución proletaria inminente. En esto ha de predominar el temor frente al "caos" de la revolución. Cuando Hasenclever describe la revolución, su preocupación principal no es el enemigo de clase —con el que "fraterniza" rápidamente—, sino el "caos":

> Cenizas sin luz. Noche en las barricadas.
> La violencia va cundiendo, todo está permitido.
> La linterna del ladrón se cuela en la tienda suburbana.
> El pillaje levanta su cabeza de escorpión,
> ...¡Oh, luchadores de la libertad, haceos jueces de la libertad
> Antes de que los falsos traicionen vuestra obra...
> ...No son las guerras las que eliminarán la violencia!

("El poeta político", en *Crepúsculo de la humanidad,* [*Menschheitsdämmerung*] p. 166. Lo que sigue es una apoteosis de la Liga de las Naciones).

El pánico declarado de Werfel es más sincero y consecuente que el activismo de Hiller, quien por lo demás sólo es "activo" para conducir la revolución a la senda del "espíritu", es decir: para comprimirla en un angosto marco burgués. Y estas tendencias crean tal proximidad con la estrategia del USP, que las fronteras materiales, y a menudo también las personales (Toller en Munich), se borran. Las duras luchas de los primeros años de la revolución y las primeras derrotas de ésta en Alemania destrozan de modo cada vez más claro las seudodiferencias entre la retórica revolucionaria y el gimoteo de los capituladores. Y con esto termina —en coincidencia temporal no casual con la disolución del USP— el expresionismo como corriente literaria dominante en Alemania.

III. El método creativo del expresionismo

El método creativo del expresionismo se enlaza con sus cuestiones ideológicas de modo más manifiesto y directo todavía de lo que era el caso en tendencias anteriores. Esto no resulta del empleo relativamente mayor de teoría con que el expresionismo trabaja

—la teoría es contradictoria y confusa—, sino del carácter predominantemente programático de las obras mismas. Precisamente en el periodo de su "esplendor" persigue el expresionismo, también como forma de expresión poética, algo tan a manera de manifiesto como lo hizo siempre su teoría. Se destaca en esto claramente el mismo proceso de la impresión y la elaboración de la realidad.

La posición de los expresionistas respecto de la realidad, tanto su posición filosófica respecto de la realidad objetiva como su posición práctica respecto de la sociedad, ya la hemos caracterizado, por medio de citas extensas y de su análisis, como idealismo subjetivo que se presenta con la pretensión de objetividad. Al señalar nuevamente estas manifestaciones de Worringer, Pinthus y Picard, añadimos ahora otro pasaje de Max Picard, en el que la aplicación del método epistemológico (penetración hacia la "esencia") a la práctica creativa se hace claramente visible. "El expresionista —dice Picard— ...es patético, para que parezca que no ha reaccionado nunca en medio de las cosas, sino que ha debido lanzarse a ellas, desde fuera, con gran impulso, y porque con este impulso del patetismo podrían captarse las cosas en el torbellino del caos. Sin embargo, el patetismo solo no basta para fijar una cosa captada en el caos. *Hace falta, además, transformarla, como si nunca hubiera estado en relación con otras cosas del caos, para que éstas ya no la reconozcan y no puedan reaccionar sobre ella. Hay que ser abstracto, hay que tipificar, para que lo conseguido no pueda resbalar nuevamente en el caos.* Se comprime, pues, tanta pasión en una cosa, que ésta llegue casi a estallar y sólo pueda dedicarse a conservar la tensión de su ruptura propia; de este modo ya no puede tenderse en absoluto hacia otra" (*Die Erhebung* ["La elevación"], p. 333; la cursiva es mía, G. L.).

La conexión con la "abstracción" de Worringer salta inmediatamente a la vista. En relación con esto, sin embargo, son dignas de notarse tres cosas: primero, que la realidad se concibe de antemano como "caos", o sea como algo incognoscible, inaprehensible y que existe sin leyes; segundo, que el método para la captación de la "esencia" (aquí llamada "cosa") ha de ser el aislamiento, la ruptura y la destrucción de todas las cosas, cuyo revoltillo sin leyes constituye precisamente el "caos"; y tercero, que el "órgano" de esta captación de la "esencia", o sea la pasión, es aquí desde el principio algo irracional y opuesto rígida y exclusivamente a lo inteligible.

Si consideramos ahora estos tres elementos del método creativo

un poco más de cerca, percibimos primero por qué a los expresionistas la realidad se les debía aparecer como "caos". Están en una oposición romántica respecto del capitalismo, pero desde un lado puramente ideológico, sin buscar siquiera la comprensión de sus leyes económicas. Así, pues, la realidad se les aparece como tan "absurda", tan "inanimada", que el penetrar en ella no sólo no vale la pena, sino que resulta además degradante. Y la poesía tiene precisamente por misión poner autocráticamente en este "absurdo" un sentido. La poesía no es, según Pinthus, "éticamente indiferente y casual como la historia, sino plasmación del espíritu que se hace consciente, del espíritu volitivo y plasmador" (*ibid.*, p. 414). Sin embargo, cuando se trata de plasmar concretamente esta presunción sonora, sucede que aparece —muy a menudo precisamente allí donde los escritores son sinceros— el desconcierto y la desorientación pequeñoburguesa en el engranaje del capitalismo, la protesta imponente del pequeñoburgués contra su trituración y su pisoteo por parte del capitalismo. El mejor drama de Georg Kaiser, *Von Morgens bis Mitternacht* ["Del amanecer hasta medianoche"], describe de modo muy animado y vivaz este estado y, en forma particularmente penetrante, la vacuidad y la inconsistencia de semejante "rebelión". Su pobre cajero, que por nada y menos que nada defrauda y huye, nada puede hacer con su "libertad" (y con la base monetaria de la misma). Está ya batido desde mucho antes y vuelve a ser desde hace tiempo una "ruedecita" del mismo engranaje —aunque dispuesta de modo algo distinto—, aun antes de que su destino lo alcance. Y los demás dramas de Kaiser y las comedias de Sternheim muestran que se trata menos aquí de la debilidad de los protagonistas que de la de los escritores mismos. Sólo que en las obras mejores y más sinceras de Kaiser dicha debilidad se pone abiertamente de manifiesto en tanto que Sternheim por ejemplo, trata de disimularla por medio de una superioridad pretenciosa que se las da de mundana y bohemia. Y lo mismo se observa en las poesías. Con su *Fremde sind wir auf der Erde alle* ("Todos somos extranjeros sobre la tierra"), Werfel expresa de modo delicado y sentimental, pero francamente, lo mismo que por ejemplo en Ehrenstein se presenta como convulsa pretensión altisonante:

Y por mucho que los autos pasen raudos
y los aviones llenen el cielo,
le falta al hombre la constante fuerza trascendente.
Es como una flema escupida sobre un riel.

...Los ríos bramantes se ahogan imponentes en el mar.
Nada sintieron los indios Sioux en sus danzas bélicas de Goethe,
nada sintió de la Pasión de Cristo el eterno Sirio despiadado.
Jamás sacudidos por el sentimiento,
rígidos y sin sentirse unos a otros,
suben y bajan
los soles, los átomos: los cuerpos del espacio.

("Estoy cansado de la vida y de la muerte", en *Crepúsculo de la humanidad* [*Menschheitsdämmerung*], p. 37).

Que estos contenidos de sentimiento nada tienen de nuevo, esto lo ve cualquiera. Son un elemento antediluviano de la poesía pequeñoburguesa de la gran urbe. Lo nuevo del expresionismo sólo reside, en cuanto al contenido, en una intensificación cuantitativa del desamparo y de la desesperación al respecto. Y esta intensificación es a su vez un producto necesario de la situación del pequeñoburgués en la época imperialista. Sin embargo, esta intensificación del contenido se convierte formalmente en algo cualitativo. Las tendencias anteriores al expresionismo, ante todo el naturalismo, trataron de plasmar el aprisionamiento irremediable del pequeñoburgués en el engranaje capitalista, su subordinación impotente a las construcciones del capitalismo, aunque de modo insuficiente, porque tampoco los naturalistas percibieron las causas sociales, las fuerzas económicas impulsoras, y no podían, por consiguiente, plasmarlas; también ellos, pese a que tratan de plasmarlos en su conexión social —aunque externa y superficialmente—, sólo se aferraron a los fenómenos de la superficie (el matrimonio y la familia, tal vez en sus reflejos psicológicos). Y de modo característico, el naturalismo fue superado en el sentido de la intensificación de su insuficiencia en cuanto a la plasmación de las conexiones sociales. El impresionismo ha afinado extraordinariamente, en relación con el naturalismo, la plasmación de la superficie de la vida y de las impresiones psicológicas por ésa provocadas, pero al propio tiempo ha alejado a una y otras más todavía de su base social, haciendo desde un comienzo la plasmación de causas objetivas más imposible todavía. (En esto hay que subrayar —tal vez sin necesidad— que esta obstrucción técnica de la objetividad es una consecuencia, y no una causa.) El simbolismo separó resueltamente los síntomas de sentimiento también por completo de su mundo circundante social concebido externa y superficialmente; plasmó un desamparo en general, una desorientación en general, etcétera.

Y lo nuevo del método creativo del expresionismo está en que el proceso de abstracción que hasta ahí iba teniendo lugar se acelera ahora por una parte, llevado al extremo, en tanto que por otra parte y al propio tiempo se lo invierte en su orientación formal. Los impresionistas y los simbolistas, en cuanto subjetivistas francos y sinceros van subjetivando el método creativo cada vez más, es decir: separaron mentalmente de sus fundamentos reales aquellos que se trataba de representar. Han conservado, con todo, la estructura general de la realidad inmediata: los elementos separados provocadores de impresiones han de seguir teniendo frente al sujeto impresionado una prioridad —por lo menos externamente dinámica—, han de enfrentársele como "mundo exterior". Por supuesto, solamente en el mundo plasmado. La teoría los concibe ya como productos del sujeto creador, por lo menos en su "cómo"; su "qué" y su "porqué" sigue subsistiendo, en parte, como cosa en sí incognoscible. (Aquí las formas más diversas de transición enlazan al naturalismo moderno con estos métodos creativos.) La inversión que el expresionismo se propone llevar a cabo consiste en que transfiere el proceso de creación —existente en la imaginación de los escritores modernos— a la estructura de la obra, es decir: el expresionista da forma a la "esencia" que ya conocemos de sobra, y exclusivamente —ésta es la cuestión decisiva de estilo— a esta "esencia". Ya hemos señalado reiteradamente que esta "esencia" nada tiene en común con el resumen y la revelación objetiva de los rasgos típicos, generales, duraderos y recurrentes de la realidad objetiva. El expresionista hace abstracción precisamente de estos rasgos típicos característicos, partiendo —lo mismo que los impresionistas y los simbolistas— del reflejo subjetivo en la vivencia y destacando precisamente aquello que en ésta parece esencial desde el punto de vista exclusivo del sujeto, dejando de lado los elementos "pequeños", "mezquinos" e "insignificantes" (precisamente las determinaciones sociales concretas) y arrancando la "esencia" de su conexión espacio-temporal y causal. Y esta "esencia" nos la presenta ahora el expresionista como realidad poética, como el acto de creación que descubre al propio tiempo la "esencia" para nosotros asequible de la realidad.

Lo hace en la lírica poniendo al descubierto este proceso de creación mismo, esta destilación de los elementos subjetivos y esta abstracción respecto de la realidad objetiva; "condensando" su propia incapacidad en cuanto a ordenar y dominar mentalmente la realidad objetiva en caos del mundo y al propio tiempo como acción plasmadora soberana del artista. Lo hace en las formas objetivas

(por ejemplo, en el drama) representando como únicamente real dicho centro de vivencia y agrupando alrededor del mismo, y visto exclusivamente desde aquí, todo lo demás. Está, pues, en oposición con los escritores realistas que concebían el drama como lucha objetiva de fuerzas sociales opuestas. Sin embargo, se encuentra en un parentesco ideológico profundo con los impresionistas y los simbolistas, quienes tampoco plasman ya las contradicciones de la realidad objetiva, sino cada vez más la contradicción entre el sujeto y la realidad. Sólo que éstos (recuérdese a Maeterlinck) hacían desaparecer la realidad objetiva, para dejar influir solamente sobre el sujeto su impresión, como miedo abstracto, etc., en tanto que el dramaturgo expresionista pone el sujeto poético como figura central en el escenario y plasma todos los antagonistas desde el punto de vista de ésta, o sea: exclusivamente como lo que son para la figura central en cuestión (la "esencia" expresionista).

Resulta de ello una disonancia doble e irresoluble. Por una parte, dichas figuras se convierten formalmente en meras siluetas, las cuales, sin embargo, debido a la perspectiva del escenario, han de pretender ser seres vivos verdaderos. Y por otra parte el autor se ve obligado a expresar el problema abstraído de este modo en toda su vacuidad y su irreflexión más crudas; no puede en modo alguno contentarse con su reflejo de sentimiento —igualmente vacuo, sin duda— como por ejemplo, el simbolista. En esto salen a relucir sabidurías como las que siguen:

—El hijo: ¿Qué debo hacer?

—El amigo: ¡Destruir la *tiranía* de la *familia*, este forúnculo medieval, este aquelarre y la cámara de torturas con azufre! Abolición de las leyes, restablecimiento de la libertad, bien más preciado del hombre.

—El hijo: En este punto del eje terrestre me vuelvo a inflamar.

—El amigo: Porque, piensa que la lucha contra el padre es lo mismo que fue hace cien años la venganza contra el príncipe. ¡Hoy la razón es *nuestra!* En aquel tiempo, las cabezas coronadas desollaban a sus súbditos y los reducían a esclavos, les robaban el dinero y encerraban su espíritu en mazmorras. ¡Pero hoy cantamos la Marsellesa! Todavía puede cualquier padre dejar impunemente que su hijo se muera de hambre y hacer que se mate trabajando, impidiéndole realizar grandes obras. Se trata siempre de la misma eterna canción contra la injusticia y la crueldad. Se apoyan en los privilegios del Estado y de la naturaleza. ¡Mueran ambos! ¡La tiranía ha desaparecido desde hace más de cien años! ¡Colaboremos al advenimiento de una nueva naturaleza! (Hasenclever: *Der Sohn* ["El hijo"], acto IV, escena 2.)

Hemos extraído una cita de cierta extensión de este drama representativo del expresionismo para mostrar claramente que el contenido de este conflicto no se diferencia fundamentalmente en nada de los conflictos de familia típicos de los naturalistas (desde el *Friedenfest* ["La fiesta de la paz"], de Hauptmann, hasta *Mütter* ["Las madres"], de Hirschfeld). En ambos casos se trata de un fenómeno resultante del orden social capitalista que no ha sido comprendido por los escritores. Sin embargo, en tanto que los naturalistas retenían por lo menos con la fidelidad casi fotográfica de su descripción de la superficie ciertos rasgos —no comprendidos— de la modalidad fenoménica del conflicto, la abstracción de los expresionistas respecto de la realidad produce como "esencia" un absurdo infantil. Por supuesto, tampoco este absurdo es accidental: es íntimamente afín aquí al contenido romántico-reaccionario de los "movimientos de la juventud". Y con este método creativo, que registra taquigráficamente, con la misma fidelidad y la misma superficialidad con que el naturalista fotografiaba sus impresiones no comprendidas, el proceso con que dicho subjetivismo se esfuerza impotente por dominar intelectualmente la realidad, se quiere mostrar y destacar precisamente la "esencia" por vía de la labor poética.

Es un subjetivismo exorbitante el que se presenta aquí con el gesto vacío de la objetividad. Se produce así una seudoactividad del sujeto creador, en la que la teoría expresionista creyó ver el principio que distingue al expresionismo, como algo radicalmente nuevo, de todo arte anterior (se piensa siempre en el impresionismo inmediatamente precedente). Los teóricos expresionistas no se dan cuenta, en esto, de que el contenido de clase y el fundamento ideológico siguen siendo los mismos, y exageran la diferencia, en lo formal, hasta una oposición rígida y exclusiva. La continuidad de la evolución sólo se ha roto aparentemente y sólo en la superficie. Especialmente el proceso del empobrecimiento en materia de contenido se prosigue en el expresionismo en dirección inalterada, aunque aumentado. Precisamente el método del aislamiento, con el que los expresionistas creen captar la "esencia", significa un paso decisivo en dicha dirección, porque representa el dejar deliberadamente de lado las determinaciones cuya riqueza, enlace, entretejimiento, acción recíproca, anteposición y subordinación constituyen, en su sistema animado, el fundamento de toda plasmación de la realidad. La abstracción de Worringer, el "desprendimiento respecto de todas las relaciones", de Picard, y la "esencia" de Pinthus representan, por consiguiente, un empobrecimiento deliberado

del contenido de la realidad plasmada. Así, pues, lo "nuevo" del expresionismo, que surgió de la lucha contra las determinaciones superficiales insignificantes del impresionismo, no hace más que acentuar el vacío y la falta de contenido, ya que, en realidad, la superficialidad de las determinaciones directamente captadas sólo puede superarse mediante una investigación de las verdaderas determinaciones esenciales situadas a mayor profundidad. La "pura esencia" desprendida de todas las determinaciones es necesariamente vacía. "Fenómenos 'puros' —dice Lenin— no los hay ni en la naturaleza ni en la sociedad, ni los puede tampoco haber: es lo que nos enseña precisamente la dialéctica marxista, mostrándonos que el concepto de la pureza misma no es más que cierta limitación y unilateral del conocimiento humano, que no capta el objeto, en toda su complejidad, hasta el final" "El colapso de la Segunda Internacional", *Obras,* XVIII, p. 345).

Esta observación de Lenin es extraordinariamente importante para nosotros porque con ella se subraya una vez más la conexión de la ideología y el método creativo del expresionismo con el USP y con la ultraizquierda de la época de la guerra y la posguerra (Pfemfert y la *"Acción"*): el ahuecamiento del concepto de la revolución —capitalismo "puro", revolución socialista "pura"— está en íntima conexión con la política oportunista de derecha y de izquierda. Sin duda, el vaciado completo del concepto de revolución en el caso de los expresionistas constituye la gradación extrema de estas tendencias, en la que pueden mezclarse eclécticamente matices políticos diversos. Y se aprecia una vez más que este método creativo del expresionismo no forma más que una parte del movimiento ideológico, por nosotros descrito, de la inteligencia burguesa alemana en el imperialismo. Un seudomovimiento, desde los puntos de vista del contenido y de la objetividad, que "lucha" contra las tendencias claramente subjetivo-idealistas y agnósticas precedentes y las supera, aparentemente, en sentido formal intelectual y artístico; un seudomovimiento que en realidad refuerza precisamente las corrientes subjetivistas y mina precisamente el contenido, de modo que es y ha de ser objetivamente una continuación rectilínea y una intensificación de las tendencias burguesas preimperialistas, ya que el fundamento de clase ha seguido siendo —en condiciones cambiadas— el mismo.

La atrofia del contenido como consecuencia necesaria del método creativo consciente del expresionismo se manifiesta por doquier en la propensión a la eliminación deliberada de todas las determinaciones concretas. Picard, por ejemplo, deduce de su es-

fuerzo por "la reducción del caos" que el expresionismo no quiere saber "cómo una cosa se ha producido y que sólo quiere ver no ya lo que una cosa es, sino, simplemente, que ésta es". La casualidad ha de eliminarse, ya que, mediante las "construcciones de transformación entre causa y efecto", aumenta en el caos el "número de las cosas" (*Die Erhebung*, p. 337). De modo que los expresionistas se sitúan también aquí en la gran fila de los ideólogos de la época imperialista, quienes en interés de la salvación de ideas teóricas antiguas o con el propósito de introducir una nueva mitología niegan la causalidad, el enlace objetivo de los objetos y los procesos del mundo exterior. La fila va desde Nietzsche y Mach hasta Spengler, Spann y Rosenberg. Herwart Walden deduce de estas premisas, que son, según vimos, premisas ideológicas generales del expresionismo y no meras opiniones de teóricos individuales, también todas las consecuencias lingüísticas. Combate la frase en favor de la palabra. "¿Por qué ha de comprenderse solamente la frase y no también la palabra?", pregunta. Si se dejan ideológicamente de lado, como "perturbadoras", todas las determinaciones, entonces ha de predominar naturalmente también, en el aspecto lingüístico, no la coherencia animada y orientada hacia todos lados, sino la palabra aislada, escogida y aplicada en vista del aislamiento. Palabra y frase se oponen de modo tan rígidamente exclusivo como anteriormente, desde el punto de vista filosófico, la cosa y el enlace. El intento de reproducir hacia todos lados por medio de palabras la coherencia de la realidad ha de aparecer, desde este punto de vista, como arbitrio "personal" del escritor, como violentación de la palabra. De ahí que Walden prosiga, de modo consecuente: "Y porque a los poetas les gusta dominar, hacen en seguida una frase pasando por encima de la palabra. Pero la palabra domina. La palabra rompe la frase, y la composición es chapucería. Solamente las palabras ligan. Las frases son siempre recogidas del suelo" (Introducción a la antología *Expressionistische Dichtung* ["Poesía expresionista"], Berlín 1932, pp. 11-12).

Aquí salen ahora a luz las contradicciones internas del expresionismo como contradicciones del método creativo. Primero se descubre el subjetivismo extremo, que raya en solipsismo. Walden dice consecuentemente a partir de sus premisas: "La imagen expresionista del arte de la palabra de la alegoría sin relación con el mundo de la experiencia. La alógica hace físicamente sensible al concepto inmaterial" (*ibid.*, pp. 12 y 16). O en forma análoga, Otto Flake: "El hecho de que elijamos un 'tema' es ya una insuficiencia... Lo que se llama real, el mundo circundante y los

hechos que me son exteriores, sólo existen en mi cerebro en la medida en que lo admito y quiero que sean..." ("Soberanía", en *Erhebung,* p. 342). La captación de la esencia, de la presunta "forma más pura" de la objetividad, se convierte en el arte "inobjetivo" del arbitrio absoluto. La vacuidad de contenido del impresionismo, que se manifiesta en la acumulación de rasgos superficiales vanos y sólo subjetivamente significativos, experimenta aquí desde el lado formalmente —pero sólo formalmente— opuesto una intensificación: la "expresión" desprendida de la realidad objetiva, ahuecada en cuanto al contenido y puramente subjetiva, sólo puede producir en su totalidad una acumulación vacía de "erupciones", un conjunto rígido de seudomovimientos. Porque —en segundo lugar— es inevitable para el expresionismo el plantear la cuestión de la totalidad. La contradicción de clase e ideológica del expresionismo aparece, en el método creativo, en el antagonismo consistente en que, por una parte, ha de hacerse valer la pretensión de una plasmación total (siquiera como consecuencia de la toma de posición político-social durante la guerra y después de ella), en tanto que, por otra parte, el método creativo no permite la plasmación de un conjunto vivo y en movimiento. De ahí que la totalidad sólo pudiera introducirse en las obras de los expresionistas de modo puramente formal y vacío, con auxilio de los sucedáneos exteriores. El simultaneísmo es tal vez uno de estos medios exteriores, vacíos y formales, para sustituir la conexión multilateral interna por una contigüidad exterior de palabras reunidas asociativamente. Sin embargo, aquí se abre un antagonismo insoluble entre contenido y forma. Y la seudosolución que el expresionismo encuentra, muestra el mismo antagonismo en agudización extrema. En efecto, la inanidad del contenido se viste —en tercer lugar— en un énfasis retumbante en el tratamiento de lenguaje. Y si el expresionismo de primera hora, antes de la guerra, o su vegetar posterior después del reflujo de la primera marea revolucionaria podían todavía mostrar abiertamente esta discrepancia con autoironía corrosiva, superándola así, en apariencia, creadoramente, esto quedaba en cambio excluido en la época precisamente de esplendor del expresionismo. Por su posición respecto de la guerra y la revolución, los escritores se veían obligados a presentarse con énfasis, con aplomo, en forma de manifiesto y como "jefes", y a lanzar la subjetividad vacía de sus "conceptos" sin contenido e irracionales como proclamas, como exhortaciones y como normas orientadoras. El lenguaje desprendido de la materialidad de la realidad objetiva se solidifica así en una "monumentalidad" de hojalata, y la

falta de fuerza de penetración del contenido ha de sustituirse y ocultarse mediante exageración histérica de las imágenes y las alegorías lanzadas una al lado de otra, pero sin conexión interna. En este lenguaje cobra claramente expresión el contenido de clase, la desorientación ataviada de "caudillaje" de una inteligencia pequeñoburguesa desarraigada y en descomposición, en medio de unas luchas de clase de trascendencia universal, aunque no maduras por completo todavía, entre el proletariado y la burguesía. Y en esta discrepancia y por medio de ella expresa este lenguaje precisamente, de modo adecuado, el contenido de clase del expresionismo, precisamente en cuanto que involuntariamente, pero de modo tanto más despiadado, desenmascara la inanidad de los contenidos imaginarios. La movilidad vacía como principio —"el elemento motor como principio ha de convertirse él mismo en propiedad del individuo, y la fuerza revolucionaria ha de perpetuarse en él más allá del tiempo" (Wolfenstein)—, la revolución "perpetua", o sea, pues, desprendida de la lucha de clases, encuentra en dicho lenguaje una expresión correspondiente. Esta movilidad no es la del verdadero revolucionario, sino que les está impuesta a los escritores pequeñoburgueses desde fuera, por los acontecimientos históricos, y es, en consecuencia, histéricamente exagerada. Es perfectamente natural, pues, que, al cesar el estímulo exterior, la exaltación histérica decayera: con la estabilización relativa, la inteligencia pequeñoburguesa encuentra su camino hacia una vacuidad tranquila y clarificada, hacia la "nueva objetividad". Los pocos que no sólo se imaginaban ser revolucionarios, sino que propugnaban —aunque entonces en forma poco clara todavía— la revolución proletaria y no la "perpetua revolución humana", han arrojado lejos de sí, con la clarificación de su posición respecto de la revolución, también el bagaje expresionista. La evolución ha pasado por encima del expresionismo.

De esta muerte, el expresionismo no puede ciertamente despertar por el *interés, muy problemático, con que el fascismo lo honra.* Es más, el hecho de que los fascistas vean en el expresionismo —no sin razón— un legado útil para ellos, hace la lápida funeraria del mismo más pesada todavía. Goebbels responde afirmativamente al expresionismo y admite también al propio tiempo —y esto es significativo— la "nueva objetividad", pero rechazando el naturalismo, "degenerado en descripción del medio y en ideología marxista", o sea que sólo mantiene la continuidad estilística con el arte del imperialismo de la posguerra. Lo hace con la siguiente fun-

damentación, asimismo interesante: "El expresionismo tenía unos inicios sanos, porque había algo de expresionista en la época." Lo que significa —si las palabras tienen un sentido, lo que ciertamente no es siempre así en el caso de Goebbels— que éste considera precisamente la abstracción respecto de la realidad, la "esencia" existencialista y, en una palabra, la deformación existencialista cual método de la plasmación de la realidad, como medio adecuado de propaganda fascista. La fundamentación puesta de cabeza, en el sentido de que la realidad tenía en sí algo de expresionista, muestra el camino que el idealismo creador de mitos ha seguido desde entonces: los propios expresionistas sólo consideraban inicialmente su método creativo como una captación —estilizante— de la "esencia"; el mentiroso demagogo Goebbels, en cambio, lo identifica ya con la realidad misma.

Por supuesto, esta "resurrección" del expresionismo sólo es parcial. El expresionismo no puede recuperar en modo alguno su posición dominante de los años 1916 a 1920. Por una parte, Goebbels acopla el expresionismo con la "nueva objetividad" en un "romanticismo de acero". Por otra parte, aquél obtiene —por ejemplo por medio del profesor fascista Schardt— una serie de antepasados extraordinariamente distinguidos. Todo "naturalismo", es decir, toda captación y todo reflejo verdadero de la realidad, es rechazado por Schardt como "antialemán". En cambio, la serie de los antepasados empieza, para la "voluntad gótico-fáustica de infinito", en Walter von der Vogelweide, la plástica de Naumburg y Grünewald, y conduce a Stefan George, Nolde y Barlach. Lo específicamente expresionista se rebaja en ello a un mero elemento de esta busca ecléctica de estilo, cuyos elementos diversos sólo se mantienen juntos por la intención común de los fascistas y por la evasión frente a la plasmación de la realidad, pero por una evasión que se disfraza, en forma altisonante, de elevación "fáustica" por encima de la realidad "antialemana" ordinaria.

Esta recepción del expresionismo como legado fascista no es casual. En el terreno de la literatura, el fascismo nada ha producido de verdaderamente nuevo. Reúne todas las tendencias parasitarias y de descomposición del capitalismo monopolista en una "unidad" ecléctico-demagógica, en lo que es verdaderamente nuevo, sin duda, la manera de la reunión y especialmente la manera del aprovechamiento para la creación de una base de masa en favor del capitalismo monopolista amenazado por la crisis. Es nuevo asimismo el radicalismo con que se rechaza todo conocimiento de la realidad objetiva, con que se llevan al extremo, hasta

el absurdo, las tendencias místicas irracionales de la época imperialista. Es obvio que ha de resultar de esto, en el terreno de la literatura, la negación radical de todo realismo. Así, pues, el naturalismo, tan derrengado y superficial en comparación con el periodo revolucionario de la burguesía, ha de condenarse como "antialemán"; y *allí donde la teoría y la práctica literarias fascistas admiten* a pesar de todo una especie de realismo, éste arranca de tradiciones seudorrealistas, parcial o totalmente apologéticas, del romanticismo tardío alemán. Únicamente el "realismo" de la "nueva *objetividad" es tan declaradamente apologético* y se aparta tan manifiestamente de la reproducción poética de la realidad, que pueda incorporarse a la herencia fascista. Y el expresionismo —como ya se mostró— satisface precisamente, tanto ideológicamente como en su método creativo, a este apartamiento de la realidad. En cuanto forma de expresión literaria del imperialismo desarrollado, el expresionismo se apoya en una base mitológico-irracional; su método creativo se orienta en el sentido del manifiesto enfáticamente vacío y declamatorio y de la proclamación de un seudoactivismo. Posee, pues, toda una serie de rasgos esenciales que la teoría fascista de la literatura podía adoptar sin violentarlos y sin hacerse violencia a sí misma. Sin duda, las tendencias conscientes del expresionismo son otras, y en ocasiones incluso directamente opuestas. De ahí que solamente se lo pueda incorporar a la "síntesis" fascista como elemento subordinado. Sin embargo, su abstracción aquí señalada respecto de la realidad y su vacuidad de contenido facilitan extraordinariamente semejante incorporación y *unificación*.

Cierto que también este reconocimiento del expresionismo sigue siendo todavía muy disputado. Las luchas generales de orientación en el seno del nacionalsocialismo se revelan también en su teoría de la literatura. Alfred Rosenberg llama en una ocasión a los partidarios del expresionismo artistas a la manera de Otto Strasser, en tanto que los estudiantes nacionalsocialistas echan pestes contra "el asalto de la imagen por los diletantes y burgueses rabiosos", contra "los barba-cerradas y los cuellos de terciopelo", y contra "el academismo greco-romano-guillermino de los pintores de suburbio que actúan de nacionalsocialistas".

Por muy violentas que estas discusiones se hagan de vez en cuando, no hay que concederles, con todo, demasiada importancia. Sin duda, también Rosenberg habla de una "guerra de dos frentes contra la decadencia y el atraso", en realidad, sin embargo, la teoría y la práctica del nacionalsocialismo constituyen la

unidad de decadencia y atraso. Pero como quiera que no podían arrancarse ideológicamente del terreno del parasitismo imperialista, y toda vez que siguieron sin crítica ni resistencia alguna la decadencia ideológica de la burguesía y, lo que es más, fueron inclusive en ocasiones sus precursores, de ahí que su método creativo no necesite deformarse cuando se lo fuerza al servicio de la demagogia fascista y de la unidad de decadencia y atraso. Es, pues, a justo título que el expresionismo forma parte también de la "herencia de noviembre" general del nacionalsocialismo. Porque, pese a todas las actitudes altisonantes, no apunta más allá del horizonte del "Weimar" de 1918. Del mismo modo que el fascismo es la consecuencia necesaria de la traición de noviembre de la clase trabajadora alemana y la revolución por parte del SPD y el USPD, así puede reclamar también la "herencia de noviembre" en el aspecto literario.

NOTA [1953]: El hecho de que los nacionalsocialistas desecharan más adelante el expresionismo como "arte degenerado" nada cambia a la exactitud histórica del análisis aquí expuesto. G. L.

LA LUCHA ENTRE LIBERALISMO Y DEMOCRACIA A LA LUZ DE LA NOVELA HISTÓRICA DE LOS ANTIFASCISTAS ALEMANES

[1938]

I

Es un hecho conocido y llamativo el que la novela histórica juega en la literatura antifascista alemana un papel importante. Sería equivocado ver en esto un apartamiento respecto del presente y de sus luchas. Al contrario: estas novelas históricas son casi sin excepción polémicas contra el fascismo alemán. Esto se aprecia de la manera más clara en la última novela de Feuchtwanger (*Der falsche Nero* ["El falso Nerón"]). El medio histórico conjunto sólo juega aquí en cierto modo el papel de vestuario y bastidores: Feuchtwanger desenmascara directamente, con sátira mordaz y en caricaturas acertadas, la inferioridad humana y política de Hitler y de sus colaboradores directos, Göring y Goebbels. Y en Heinrich Mann, que es el que entre los escritores antifascistas capta la realidad histórica de la manera más profunda y verdadera, encontramos inclusive pasajes en los que deja de lado la historia del pasado para atacar de frente a Hitler, el verdadero enemigo actual. Así, la figura del duque de Guisa de su excelente novela histórica *Die Jugend des Königs Henri IV* ("La juventud del rey Enrique IV"), por ejemplo, no es más, en algunas escenas, que una imagen satírica del Führer y de sus medios demagógicos para influir en el pueblo.

Sin embargo, todo esto sólo delimita la parte más superficial del problema. Si estas novelas históricas no ofrecieran verdaderamente nada más que unos libelos políticos en ropaje de colores, entonces sólo tendrían un valor político actual efímero. No cabe duda que tienen también este valor, que no hay que subestimar en modo alguno. Creemos, sin embargo, que con esto la importancia verdaderamente literaria y política de la novela histórica no se agota ni con mucho. Creemos, antes bien, que el desplazamiento que se está operando hoy en la literatura alemana reviste una importancia internacional, no sólo política sino también literaria. Vale, pues, tal vez la pena de esbozar algunos elementos principales de esta transformación.

Uno de ellos reside en el hecho universalmente conocido de

que la novela histórica del antifascismo alemán surgió en defensa de los ideales humanistas que el fascismo trató de suprimir teórica y prácticamente. Y esta novela histórica no se detiene en modo alguno en la defensa, sino que pasa al ataque; se propone mostrar la influencia transformadora universal de los ideales humanistas. Este carácter de ofensiva señala un cambio en la actitud de la inteligencia alemana. En efecto, en los tiempos prehitlerianos constituyó uno de sus defectos principales el que no defendiera sus ideales humanistas con verdadera decisión. Precisamente aquella parte considerable de la inteligencia alemana que no resultó afectada por la demagogia antihumanista de la propaganda fascista la contempló superiormente con desprecio, la ridiculizó tácitamente con ironía, llegando inclusive en ocasiones a ignorarla en absoluto. Por supuesto, se dan en esto excepciones, y aun algunas de ellas importantes —recuérdese por ejemplo Ossietzky o Heinrich Mann—, pero estamos hablando aquí de la tónica básica de la actitud de la inteligencia de izquierda en dicha época.

Con la toma del poder por Hitler y con la emigración de la parte mejor de la inteligencia alemana, de los literatos alemanes, esta situación ha cambiado radicalmente. La defensa cauta y con sordina se ha convertido en un ataque cada vez más violento. La novela histórica de los antifascistas alemanes es una glorificación monumental del tipo humanista, de las mejores tradiciones del pueblo y de la historia alemanes, es la imagen contraria de la barbarie del Tercer Reich. Y esta imagen monumental es al propio tiempo una imagen poética. El fascismo fue también combatido por la literatura de la emigración por medio de libelos, y esta lucha ha elevado la prosa política alemana polémica a un nivel que no había alcanzado desde hacía mucho tiempo. Las dos colecciones de los trabajos publicistas de Heinrich Mann durante la emigración señalan aquí un punto culminante que sólo puede compararse con realizaciones que quedan muy atrás en el pasado. Sin embargo, la importancia de la novela histórica de los antifascistas alemanes reside precisamente en el elemento poético; plasman y dan vida en imágenes poéticas concretas a aquel tipo humanístico de hombre cuya victoria social representa al propio tiempo la victoria social y política sobre el fascismo, aquel tipo de individuo cuya universalidad y predominio lleva aparejada la salvación cultural de la humanidad; aquel tipo humano en favor del cual la lucha contra el fascismo se convirtió en un deber para todos.

Así, pues, esta novela histórica se propone crear el tipo de un

héroe positivo, y lo ha creado efectivamente en algunas novelas importantes. Y esto representa una nueva situación para la novela, no sólo en la literatura alemana. En las novelas de las últimas décadas, las figuras positivas sólo podían ser héroes trágicos o tragicómicos. Si un escritor quería plasmar la sociedad capitalista sin mentira y sin eufemismos, sólo podía dar una imagen en la que el mecanismo de esta sociedad ha pisoteado despiadadamente toda tendencia orientada hacia lo verdadero y lo grande. Ya nos hemos acostumbrado a ver en todos los héroes positivos no trágicos una convención académica o inclusive una apología pagada.

Basta señalar la novela histórica de Heinrich Mann para percatarse de la situación fundamentalmente cambiada. En los héroes principales de Heinrich Mann no se da rasgo convencional, banal u optimista alguno. El héroe es un hombre auténtico, pero al propio tiempo un héroe auténtico. Es un representante batallador e inteligente de los ideales humanísticos, pero al propio tiempo la figura central de una lucha en la que, después de la superación de resistencias terribles y de una serie de luchas heroicas con auxilio de una política de amplias miras, el ideal humanístico acaba finalmente por triunfar. El que esta victoria se consiguiera en un pasado lejano no mengua en modo alguno la actualidad del patetismo de esta literatura. Los escritores antifascistas ven el contenido y la posibildad del éxito en la lucha contra el fascismo en una gran perspectiva histórica; en Heinrich Mann, esta perspectiva es la más vasta y la más justa. El dominio del fascismo no es a sus ojos una catástrofe repentina y menos aún, como los fascistas lo proclaman, el final de toda una época histórica, sino, muy al contrario, sólo una sección de una lucha que se prosigue desde siglos y aun desde milenios: la lucha de la humanidad, del pueblo trabajador por la liberación económica, política y cultural. Así, pues, las victorias ya muy antiguas del rey de Navarra abren una perspectiva en el vasto futuro: lo mismo que siguió a la noche de San Bartolomé el régimen humanístico de Enrique IV y que la decadencia del régimen medieval no pudo detenerse ni con veneno ni con el asesinato en masa, así ha de seguir también al dominio horroroso y sanguinario, pero pasajero, de la inquisición fascista, según Heinrich Mann, la victoria definitiva del pueblo trabajador alemán. La cámara de torturas y el campo de concentración salvarán tan poco al capitalismo imperialista de monopolio como el feudalismo moribundo pudo ser salvado por el asesinato en masa de la noche de San Bartolomé.

Pero los héroes positivos de la novela histórica antifascista

comportan al propio tiempo una severa autocrítica que los mejores representantes de la inteligencia alemana ejercen sobre sí mismos: una autocrítica de la actitud temerosa y cobarde que una buena parte de la inteligencia alemana observó en la lucha contra el fascismo antes de la toma del poder por Hitler. Y en los mejores casos, esta autocrítica va mucho más allá de la crítica de la mentalidad de la inteligencia alemana en las últimas décadas. Los mejores representantes de la inteligencia alemana se encuentran en la senda del reconocimiento de la verdadera causa, de la causa social de esta debilidad, a saber: de la ruptura de la literatura, de la ruptura de los escritores y de la inteligencia con la vida de las masas; de la enajenación de la literatura respecto de la vida del pueblo; del miedo no confesado, envuelto en palabras orgullosas o irónicas, frente al pueblo.

Una bella figura de esta autocrítica, su manifestación pura, positiva y menos declaradamente polémica la encontramos en la novela sobre Cervantes, de Bruno Frank. Para la moderna literatura alemana, y aun para toda la literatura internacional moderna, la figura del poeta fue por espacio de décadas la de un egoísta excéntrico que trataba de realizar sus sueños absolutamente subjetivistas separado de todas las relaciones humanas y sociales directas. Desde el profesor Rubek del *Epílogo* ibseniano hasta el *Tonio Kröger* de Thomas Mann, encontramos en la literatura moderna toda una serie de retratos trágicos o tragicómicos, verdaderos e impresionantes, que plasman dicho tipo humano. En contraste violento con esto, Bruno Frank dibuja la figura de Cervantes con tanta amplitud y amor para presentarnos un escritor de talla verdaderamente universal cuya obra vital surge verdadera y orgánicamente del destino del pueblo, que sólo pudo ser un tan grande escritor porque vivió de modo profundo, íntimo y como destino personal el destino del pueblo, con todas sus alegrías y sus miserias.

Una autocrítica de esta clase aparece reiteradamente no sólo en forma de una plasmación tan positiva como ésta, de un tal contraste no expresado, sino también en lenguaje autocrítico abiertamente claro y declarado. Tal es el caso, por ejemplo, en la novela sobre Flavio Josefo, de Feuchtwanger, de la que hablaremos más adelante en detalle. Y así también en la biografía de Erasmo de Rotterdam, de Stefan Zweig.

Stefan Zweig es el que de todos los escritores antifascistas eminentes va menos lejos. En algunos aspectos es el que menos ha superado las fallas políticas e ideológicas de la inteligencia ale-

mana de la época prehitleriana. Su Erasmo es el tipo del humanista antiguo, no del nuevo en vías de desarrollo; la glorificación del resignarse y del compromiso, pero no de la lucha. No obstante, encontramos en esta novela la formulación más precisa de las fallas de la inteligencia alemana, de los humanistas alemanes del periodo prehitleriano. Stefan Zweig caracteriza a su Erasmo, y con él a todo un tipo de humanistas, como sigue: "Pero... lo que domina primordialmente en las profundidades de las masas, esto ni lo saben ni quieren saberlo."

II

La nueva novela histórica de los antifascistas alemanes es un reflejo del cambio ideológico radical de la inteligencia. Este cambio se manifiesta en todos los terrenos de la literatura, de la vida cultural y de la política. Si analizáramos la nueva novela histórica alemana verdaderamente a fondo, llegaríamos a todas las cuestiones centrales de la vida literaria alemana. Sin embargo, nuestro pequeño estudio presente no puede proponerse un objetivo tan vasto. De este complejo de cuestiones entresacaremos, pues, una sola, aunque tal, que no sólo arroja luz sobre la naturaleza de la literatura alemana actual, sino que se sitúa al propio tiempo a escala internacional en el centro del movimiento del frente popular antifascista de la inteligencia, o sea una cuestión sumamente importante y actual.

Se trata de la lucha entre las ideologías liberal y democrática en el alma de los escritores. Porque creemos que sería superficial considerar el contraste entre liberalismo y democracia como contraste político y puramente partidista. Desde mediados del siglo XIX, antes bien, liberalismo y democracia raramente se organizaron en partidos políticos particulares estrictamente separados unos de otros, y raramente llegó su oposición a manifestarse verdaderamente en las luchas partidistas. La historia de los partidos de dicha época muestra en la mayoría de los países el hecho precisamente característico de que los liberales y los demócratas están organizados en la mayoría de los casos en los mismos partidos, de que la lucha entre liberalismo y democracia se manifiesta en los mismos partidos como lucha por el programa y la táctica. Es más, la confusión de los límites llega en muchas ocasiones a tal punto, que estas luchas significan la lucha interior de los mismos políticos por la decisión entre las dos orientaciones. El liberalismo penetra desde dentro de la democracia en otros tiempos revolucio-

naria, la transforma y la degrada. Y al propio tiempo, los residuos de la democracia, los nuevos movimientos democráticos provocados por la oposición contra el capitalismo monopolista actúan dentro de los partidos existentes a manera de mala conciencia, a manera de remordimientos del liberalismo.

Importa, pues, ver claramente que nos hallamos aquí en presencia de un cambio ideológico que reviste para toda la cultura europea una importancia decisiva. El cambio, la evolución regresiva, la degeneración de la democracia revolucionaria en mero liberalismo es un reflejo político e ideológico de la relación cambiada de la clase burguesa respecto del pueblo, en conexión con el pleno desarrollo del capitalismo y, más adelante, con su desarrollo en capitalismo imperialista de monopolio.

La cuestión central de este cambio es la relación con el pueblo. En tiempos de la disolución del feudalismo, la clase burguesa era el órgano rector del cambio social. En este proceso revolucionario sólo pudo jugar un papel director —y aun no sólo políticamente, sino también en todos los sectores de la ideología— porque en la cuestión de la eliminación del feudalismo sus intereses sociales, económicos y políticos coincidían con los intereses de las más grandes masas populares. La caída del feudalismo y la liquidación radical de sus residuos era tanto en interés de la clase campesina, de la pequeña burguesía urbana, de la inteligencia y aun del proletariado y del semiproletariado incipientes, como de la burguesía misma. Este camino común es el que ha hecho posibles las revoluciones gloriosas de los siglos XVII y XVIII en Inglaterra y Francia. La burguesía, y ante todo la inteligencia burguesa, figuraron en estas luchas como los representantes de los grandes intereses histórico-universales del pueblo entero, como representantes de los deseos y las aspiraciones más profundas del pueblo entero, no sólo en materia política, sino en todas las cuestiones de la cultura. La magnífica filosofía y literatura de la Ilustración tienen su fundamento en esta situación social, en esta relación de los representantes de la cultura con el pueblo.

A mediados del siglo XIX, esta relación cambia radicalmente. En el centro del interés de clase de la burguesía ya no figura ahora la eliminación radical de los residuos del feudalismo, sino la protección del desarrollo imperturbado del capitalismo frente a los intereses del pueblo, y ante todo frente a los de los trabajadores y los campesinos. La batalla de junio en el París de 1848 arroja una luz violenta sobre este cambio. Los presuntos sucesores de los jacobinos están del lado de aquel "orden" que aplasta a los trabajadores.

Este giro ejerce una influencia decisiva en los países en los que en dicho momento la liquidación de los residuos del feudalismo no había tenido lugar todavía y en los que dicha cuestión figuraba precisamente entonces en el centro de la vida social y política, o sea pues, ante todo, sobre Alemania. La batalla de junio del proletariado parisiense decidió el destino de las revoluciones burguesas centroeuropeas. Sobre todo por cuanto que, bajo la impresión de la batalla de junio, una parte considerable de la burguesía y de la inteligencia burguesa perdió definitivamente la fe en su misión de representantes de los intereses universales del pueblo contra el absolutismo feudal. En esta forma, el puñado de demócratas revolucionarios auténticos se convirtió cada vez más en un grupo aislado y sin influencia: en aquel grupo, en efecto, que no se adhirió al movimiento obrero.

La ideología liberal, el "progresar" por el prudente camino en zigzag de los compromisos ininterrumpidos con la reacción es la expresión del apartamiento respecto de la revolución, del miedo ante la realización del cambio democrático de la sociedad. Este temor encuentra en las capas principales de la burguesía la expresión ideológica liberal de que es mejor asegurar por medio de compromisos con el absolutismo y el feudalismo el desarrollo del capitalismo, que intentar mediante satisfacción de los deseos democráticos de las masas un "salto en el vacío".

Todavía durante la revolución de 1848, Karl Marx vio este sesgo claramente y lo describió de modo plástico. Dice a propósito de las revoluciones anteriores: "En 1648, la burguesía estaba aliada a la nobleza moderna contra la nobleza feudal y la Iglesia dominante. En 1789, la burguesía estaba aliada al pueblo contra la monarquía, la nobleza y la Iglesia dominante. De ahí que estas revoluciones no fueran la victoria de una determinada clase de la sociedad sobre el *orden político anterior,* sino que fueron la *proclamación del orden político para la nueva sociedad europea.*" La cosa fue muy distinta, en cambio, en la Alemania de 1848. "La burguesía prusiana fue elevada a las alturas del Estado, pero no por medio de una *transacción pacífica con la corona,* como lo había deseado, sino por medio de una *revolución.* No habían de representar frente a la corona, o sea frente a *sí mismos,* sus propios intereses, sino los *intereses del pueblo,* ya que un *movimiento popular* le había preparado el camino."

¿Qué efectos tiene ahora la situación de tal modo cambiada sobre la ideología de la inteligencia en la segunda mitad del siglo XIX y a principios del XX? Se producen en la inteligencia las

contradicciones culturales e ideológicas más profundas. Porque es no sólo una cuestión de las tradiciones democrático-revolucionarias, sino un interés vital elemental de la inteligencia no renunciar a la representación ideológica de los intereses de todo el pueblo trabajador. Esta renuncia significa para la inteligencia un suicidio. Si renuncia abiertamente y de modo subjetivamente sincero, entonces su actividad, su profesión pierde el eco verdaderamente social y sólo sirve a la satisfacción de las necesidades de lujo de una pequeña capa superficial de la sociedad. Y si la renuncia se efectúa de tal modo que la inteligencia adopta los mentirosos puntos de vista apologéticos de la burguesía en el sentido de que los intereses particulares de ésta coinciden con los del pueblo trabajador, entonces se introduce el veneno de esta mentira en todas las manifestaciones productivas de la inteligencia, las corroe desde dentro y las degrada debido a la insinceridad objetiva, y a menudo también subjetiva, de este modo originada. Heinrich Mann dice acertadamente y con amplia visión: "El que un escritor se haga grande depende de cuánto una clase soporte."

Así, pues, la dificultad particular de la situación de la inteligencia consiste en que sólo puede representar verdaderamente su interés vital elemental oponiéndose abiertamente a la política raccionaria de las clases dominantes, apoyando, en todas las cuestiones en las que los intereses de las clases dominantes son opuestos a los de las grandes masas, los de éstas, y defendiéndolos y generalizándolos.

Constituye una opinión muy generalizada, aunque inconsistente, de esta situación muy complicada, el que semejante representación democrático-revolucionaria de los intereses del pueblo trabajador comporta en todas las circunstancias e incondicionalmente una adhesión inmediata al movimiento revolucionario de los trabajadores, una decisión inmediata en favor del derrocamiento del sistema capitalista. La realidad es mucho más complicada. Al analizar Lenin en 1918 la situación revolucionaria de Rusia, insistió sin duda en que estaba allí a la orden del día una revolución democrático-burguesa, pero destacó con todo inmediatamente que con esta comprobación el análisis no estaba en modo alguno agotado. Dijo que eran perfectamente posibles revoluciones burguesas que terminaran simplemente con una victoria de la burguesía, o de una parte de ella, sobre sus adversarios. "Pero la cosa es distinta en Rusia. En nuestro país, la victoria de la revolución burguesa como *victoria de la burguesía* es imposible. Afirmación en apariencia paradójica, pero justa con todo." Los acontecimien-

tos posteriores y en particular las experiencias de la lucha española por la libertad mostraron cuán profundas y acertadas fueran estas observaciones de Lenin. Y éstas son para la inteligencia de la mayor importancia, porque revelan cuán grandes posibilidades políticas, culturales e ideológicas llevan en sí, también en la época del capitalismo monopolista, las tradiciones de la democracia revolucionaria; qué gran margen de acción se da para ésta también en dicha época.

Por supuesto, todo esto representa para la inteligencia un problema difícil. No es en modo alguno casual que en gran parte, pese al descontento respecto de la situación política y cultural dominante y pese al sentimiento de una ruptura cada vez más pronunciada respecto de la vida de las grandes masas populares, no estuviera en condiciones de romper con las tendencias políticas dominantes de la burguesía.

Esto tiene muchas causas y muy complicadas, y aun el mero esbozo de un análisis de las mismas nos llevaría mucho más allá del marco de este trabajo. Quisiéramos llamar solamente la atención sobre algunos puntos de vista capitales. Tenemos aquí en primer lugar la división capitalista del trabajo que especializa también el trabajo de la inteligencia en forma extrema haciéndola, precisamente por ello, dependiente material y espiritualmente de las organizaciones estatales, económicas y sociales dominantes. Semejante dependencia material e intelectual tiene luego como consecuencia el que una parte considerable de la inteligencia se someta voluntariamente a la ideología imperante. Este proceso resulta todavía acelerado por el hecho de que la mayor parte de la inteligencia lleva una existencia aislada por completo de la vida de las masas populares y tampoco tiene con ellas, a través de su actividad, contacto alguno. En semejante situación aislada, en la que el individuo particular no tiene experiencia individual alguna, o sólo sumamente raras, que pudiera oponer espontáneamente en sí mismo a la propaganda oficial, les puede acontecer aun a los intelectuales más sinceros que se encuentren totalmente indefensos frente a la ideología antipopular e inspirada en el temor del pueblo por parte de la capa reaccionaria dominante. El pleno desarrollo de la división capitalista del trabajo determina al propio tiempo una capitalización del arte y la literatura, de toda la cultura. Balzac ha descrito en su inmortal obra maestra, *Las ilusiones perdidas,* una de las primeras grandes batallas en que el capitalismo triunfa sobre la independencia de los escritores. La bella novela de Sinclair Lewis, *Dr. med. Arrowsmith,*

muestra la victoria definitiva del capitalismo sobre la ciencia y los valerosos pero vanos intentos de algunos por salvarse de su yugo. Y el periodo imperialista lleva además consigo, como matiz particular, el aprovechamiento capitalista de la literatura y el arte de oposición. En efecto, en tanto que etapas más primitivas de la evolución capitalista exigían de los artistas una capitulación incondicional ante la ideología imperante y ponían a los oposicionistas ante la elección entre semejante capitulación y el morirse heroicamente de hambre, ahora, en cambio, también los movimientos de oposición son financiados y aprovechados por editores capitalistas, con lo que también aquí se produce necesariamente una mayor dependencia de la inteligencia respecto de las tendencias políticas reaccionarias de la burguesía de lo que nunca fuera el caso anteriormente.

Por supuesto, no ha habido nunca un periodo en el que toda la inteligencia se sometiera sin resistencia a estas tendencias ideológicas reaccionarias. Sin embargo, la situación social fue tal en el occidente de Europa durante los últimos tres cuartos del siglo anterior, que ni siquiera la oposición más sincera y convencida de la inteligencia estaba en condiciones de crear enlaces serios con las masas populares, ni de elaborar principios democráticos claros, ya fuera políticos o culturales. Eran muchos los que, con la mejor buena voluntad, habían echado demasiada agua liberal en su vino democrático y creían en aquella ideología liberal según la cual se podía hacerlo todo en favor del pueblo sin consultar al pueblo mismo y sin atribuirle papel alguno en la defensa de sus propios intereses. Y había muchos, por otra parte, en los que el desengaño de la política liberal se manifestaba en formas reaccionarias. Éstos han extendido erróneamente a la democracia su desengaño respecto del liberalismo. Fueron víctimas de aquella demagogia reaccionaria que equipara simplemente el liberalismo y la democracia, que ignora la oposición cada vez más aguda entre ambos, o la niega inclusive directamente.

De todos los principales pueblos avanzados, Alemania es el que tiene las tradiciones revolucionarias más débiles. Es muy sintomático que la revolución realmente no muy gloriosa de 1848, pero llena de numerosos episodios heroicos, se designara casi por todos como "el año loco". El hecho de que el objetivo de la revolución democrática en Alemania, la unidad nacional, no fuera realizado por aquélla sino por Bismarck y los Hohenzollern, ha producido el nacional-liberalismo, que liquidó toda tradición democrática, que se fue convirtiendo cada vez más en representante

de los intereses de la industria pesada y con ello, en auxiliar de la política de los Hohenzollern, reaccionaria al interior y agresiva e imperialista hacia afuera.

Las tradiciones se habían debilitado en Alemania tanto y habían degenerado a tal punto, que ni siquiera el colapso del régimen de los Hohenzollern en la guerra mundial imperialista y la proclamación de la república de Weimar lograron insuflarles nueva vida. Heinrich Mann nos proporciona una caracterización muy expresiva de este estado de ánimo: "Una desanimación nunca vista antes es el cuadro de la República en sus últimos tiempos. No se trataba de depresión debida a causas tangibles. También en otros lugares fallaba la economía. El que hubiera tenido valor y aplicara el medio adecuado podía oponerse al movimiento nacionalsocialista y socializar las mayores empresas. El movimiento nacionalsocialista vacilaba y se lo podía vencer sin duda alguna. Sólo que no se podía querer: una democracia tiene tanta voluntad de poder como tiene sentido por la libertad. Y aquí no lo había en absoluto." Sin duda, Heinrich Mann no pronuncia en su acusación la palabra liberalismo; sin embargo, su crítica constituye la caracterización demoledora de aquel espíritu liberal y liberal nacional que asfixiaba en Alemania toda democracia.

El fascismo, que obtuvo la victoria gracias a estas vacilaciones, esta indecisión y esta cobardía y debido a la división del movimiento obrero revolucionario cuya culpa principal es del espíritu liberal del reformismo que había penetrado en el mismo, persigue la eliminación cruenta de los últimos vestigios de la democracia. Sin embargo, en el plano internacional la victoria de Hitler no significa en modo alguno un triunfo de las corrientes antidemocráticas, como los partidarios del hitlerismo lo habían esperado y anunciado. Antes bien, la victoria del fascismo en Alemania provocó en muchos países una unión de fuerzas en defensa de la democracia. Los movimientos francés y español del frente popular apenas se habrían vigorizado tan rápidamente y habrían agrupado a su alrededor tan grandes y diversas masas populares —desde los trabajadores y los campesinos hasta las capas más altas de la inteligencia— si las masas francesas y españolas no hubieran tenido ante los ojos a manera de ejemplo aleccionador el triste destino del pueblo alemán. Y para la consolidación interna del frente popular, una de las condiciones principales consiste en la lucha, en el seno mismo del frente popular, contra la ideología liberal. Porque la táctica fundamental de los liberales alemanes contra el fascismo era la misma que en su día frente a Bismarck

y los Hohenzollern: retirada, sumisión, compromiso; una "política realista inteligente" cuyo objetivo —muy irreal— consistía en "domar" al fascismo por medio de compromisos, en "civilizarlo", esto es, en hacerlo aceptable para la burguesía liberal.

El fracaso total de esta orientación se refleja en la literatura antifascista alemana. El compromiso con los Hohenzollern "sólo" había aniquilado la cultura alemana, la había derrocado de la altura, de la posición europea que había ocupado desde Lessing hasta Heine, de Leibniz hasta Hegel y Feuerbach. Y con el fascismo no podía pagarse un compromiso ni siquiera a este precio. El fascismo significaba la barbarie total, el intento de barbarizar a Alemania por completo. El fascismo hitleriano constituía la dictadura despiadada, aniquiladora de cultura y terrorista del gran capital y el latifundismo más reaccionarios, impuesta a todas las capas del pueblo alemán trabajador.

La emigración antifascista alemana había de enfrentarse a esta cuestión, si es que su destierro no había de aparecer como mero acto de salvación de la existencia física. Por supuesto, la ideología liberal no se ha extinguido todavía ni con mucho en la emigración antifascista. Había y hay todavía muchos que sólo veían en el fascismo una locura pasajera que había de tener fin cuando se consiguiera hablar "sensatamente" y en términos de "política realista" con los elementos "sensatos" de la clase dominante (por ejemplo con los generales de la *Reichswehr*). Las experiencias de cinco años muestran que semejante "política realista" es un sueño inane de politicastros liberales. Los mejores elementos de la emigración alemana han ido viendo cada vez más claramente que la opresión y la barbarie fascistas sólo pueden derrocarse juntando todo el pueblo trabajador de Alemania y poniéndolo en movimiento para la defensa de la libertad y la democracia, para la defensa de la verdadera cultura. Esta inteligencia significa que el fascismo no puede derrocarse por medio de unas transacciones de "política realista" cualesquiera, sino solamente por medio de la revolución democrática del pueblo alemán. En esta forma, sin embargo, la oposición entre liberalismo y democracia se ha agudizado como nunca anteriormente. El liberalismo, que ve en la movilización revolucionaria de las masas el mayor peligro, el fin del progreso y de la civilización, ha de pordiosear compromisos de unos "socios" que no están dispuestos en absoluto a negociar con él. Y en contraste con esto, la democracia alemana en desarrollo empieza a comprender en grado creciente que un sistema social y político que sirva los intereses del pueblo sólo puede crearse por

el pueblo mismo, por la actividad de las masas populares, por su actividad democrático-revolucionaria.

Un reflejo de este desarrollo precisamente lo constituye la novela histórica de la emigración alemana antifascista. La literatura alemana se había alejado notablemente de la vida del pueblo. En gran parte, los escritores sólo se ocupaban de los problemas psíquicos de las capas superiores. Las grandes cuestiones de la vida popular, los problemas fundamentales de la vida social y política quedaron por mucho tiempo fuera del círculo de sujetos de la literatura prominente alemana. (Heinrich Mann constituía desde hacía ya mucho, con unos pocos más, una excepción.) Sin embargo, esta cuestión no puede en modo alguno considerarse sólo superficialmente desde el punto de vista de la selección externa de las materias. Lleva inherentes problemas de ideología. La evolución de Alemania después de 1848 ha llevado necesariamente consigo el que la ideología de la intelectualidad alemana estuviera llena de miedo frente a las masas y de desconfianza respecto de las mismas. Las diversas filosofías de moda del periodo imperialista, que proclamaban la incompetencia psíquica, e inclusive orgánica, de las masas en cuanto a decidir de su propio destino, la capa dirigente de la literatura alemana se las apropió con estusiasmo. (Desde Nietzsche lleva aquí un amplio camino, a través de Le Bon, al alejamiento más profundo respecto de las masas.) Inclusive escritores eminentes vieron en el pueblo un caos irracional y puramente emotivo del que nada positivo podía esperarse para la cultura. El cambio decisivo de la literatura de la emigración antifascista consiste precisamente en la ruptura cada vez más decidida con esta ideología envenenada del enajenamiento fundamental respecto de la vida del pueblo.

Por supuesto, esta ruptura con la ideología liberal no se produce de una vez, sino que constituye un proceso, y aun muy irregular. Es muy natural y perfectamente justo que la emigración alemana oponga a la barbarie fascista la consigna del humanismo. Sin embargo, el humanismo tiene una historia de muchos siglos y ha ido cambiando en el curso de esta larga evolución diversa y profundamente. El humanismo de los ilustrados de los siglos XVII y XVIII fue el humanismo de la revolución democrática. Ahora bien, la depravación de la ideología burguesa ha creado la situación grotesca en la que se cree poder construir una oposición general entre el humanismo y la revolución democrática. Cierto que sólo raramente se produce esto de modo abierto y brutal. Sin embargo, si la consigna del humanismo significa que ha de conde-

narse en su nombre una revolución violenta de la sociedad, como lo ha proclamado el pacifismo abstracto durante la guerra mundial y después de ella, entonces se da una contradicción entre humanismo y movilización de las masas populares en vista de una revolución democrática en Alemania.

Este punto de vista es el que sostiene especialmente, en la emigración alemana, Stefan Zweig. En su libro ya mencionado sobre Erasmo lo declara abiertamente: "Pero en su esencia el humanismo nunca es revolucionario." Desde este punto de vista no aparece luego la reacción de contenido social concreta como enemigo hereditario del humanismo, sino toda convicción consecuente, independientemente de su contenido social: todo "fanatismo". En consecuencia, Stefan Zweig expone el punto de vista de su Erasmo, que es el suyo propio, como sigue: "En su convicción, casi todos los conflictos entre individuos y pueblos podrían dirimirse mediante concesiones recíprocas, ya que todos ellos se sitúan en el dominio de lo humano, y casi toda pugna podría resolverse *por medio de composición* (la cursiva es mía, G. L.), si los impulsores y exageradores no tendieran siempre excesivamente el arco bélico." Su libelo histórico contra Calvino no es más que el complemento de esta confesión en favor de la política liberal del compromiso como contenido del humanismo.

La posición de Stefan Zweig muestra muy claramente el nivel de donde ha partido la evolución de una parte de la emigración antifascista. Es la glorificación liberal del compromiso, la equiparación, tan falsa históricamente como filosóficamente, de humanismo y composición diplomática de todas las oposiciones. Para caracterizar esta situación claramente, recordemos una novela antigua de Lion Feuchtwanger. En el *Jud Süss,* Feuchtwanger hace decir al rabino Jonathan Eybenschütz, acompañado también aquí de la simpatía manifiesta del autor: "Es fácil ser mártir; es mucho más difícil estar entre dos luces, por amor de la idea."

Si está permitido resumir una evolución tan complicada en una sola frase, habría que decir: de Alemania huyeron algunos humanistas pacifistas liberales frente a Hitler, y sólo en la emigración empezaron a entrar por la senda de la democracia revolucionaria. Esta senda significa la senda hacia el pueblo, la confianza vuelta a despertar en la fuerza y la certidumbre instintiva del pueblo. Significa la inteligencia creciente de que son producto de la actividad del pueblo no sólo los resultados reales de la vida política, sino que provienen asimismo de la vida del pueblo todas las verdaderas cimas de la cultura. Heinrich Mann, quien ya en tiempos

prehitlerianos fue el demócrata revolucionario más desarrollado entre los escritores alemanes, es también aquí, por supuesto, el que ha ido más lejos. En uno de sus últimos ensayos, del que hemos citado ya su crítica de la debilidad de la democracia de Weimar, dice: "Edgar André, trabajador del puerto de Hamburgo, se ha hecho en su última lucha y frente a la muerte tan digno de respeto, como se están haciendo actualmente alemanes de su tipo. Es el alemán en una nueva figura gloriosa. Esto no se da en otra parte alguna, hubo que adquirirlo con gran dificultad: la fuerza de la idea juntamente con la elevación y la pureza de la expresión. Aquí tenemos el acento del héroe y triunfador más allá de la muerte. Las palabras se conservan para tiempos en que el pueblo triunfante mirará atrás hacia sus grandes modelos. Porque es cierto que sólo el conocimiento auténtico y un espíritu de sacrificio ponen en boca de un individuo este acento, y en su corazón este valor." Aquí podemos percibir la voz pura nuevamente despierta de la democracia revolucionaria de Alemania: esta unidad ideal entre el héroe luchador y el gran poeta y filósofo alemán rara vez se ha producido antes en la literatura alemana. Sería una ceguera completa no ver que aquí no sólo se ha producido un gran cambio político, sino que simultáneamente la literatura y la cultura alemanas han entrado en una nueva etapa de la evolución, en la etapa de un verdadero ascenso, sobre la base de la unión con el pueblo.

Debido a esta claridad y decisión, Heinrich Mann se convierte cada vez más en el verdadero guía espiritual de la literatura alemana antifascista. Y se convierte en figura rectora —y éste es desde hace mucho tiempo el primer caso de esta clase en la literatura, más aún, en la historia alemana— porque ha sido el primero en emprender este camino y el que con mayor decisión y valor lo ha seguido hasta el fin. Por fin ya no representa, pues, el tipo de la figura prominente de la ideología liberal que llega a su posición por medio de compromisos hábiles y del enfoscamiento de las oposiciones. Y resulta interesante comparar la posición actual y la posición anterior de Heinrich Mann en la literatura alemana. Fue también anteriormente el escritor importante de la burguesía alemana situado más a la izquierda. Sin embargo, esta posición más bien lo aisló en la literatura de Alemania, inclusive en la época de Weimar, que lo situó verdaderamente al frente. No es sino ahora cuando se ha producido un cambio que lleva sus propias concepciones a verdadera madurez y asegura al propio tiempo a las mismas un papel rector.

Los demás escritores eminentes alemanes no han ido hasta el presente tan lejos como Heinrich Mann. Sin embargo, la orientación del desarrollo se comprueba por doquier sin lugar a duda. Entresaco un solo ejemplo. Feuchtwanger terminó el primer volumen de su novela sobre Flavio Josefo antes de la toma del poder por Hitler. El segundo volumen ha sido escrito en la emigración. El contenido esencial del primer volumen era la lucha de liberación del pueblo judío contra Roma, en la que Flavio Josefo jugó un papel eminente. En el segundo volumen escribe Flavio Josefo su obra sobre la lucha de liberación del pueblo judío y la publica. Y Feuchtwanger da una crítica interesante de este libro, de cuyo contenido y tono se desprende manifiestamente que no se refiere solamente a la obra de su héroe, sino también al primer volumen de la novela de Feuchtwanger. Johann de Gischala, jefe anterior del ala plebeya extrema en la rebelión judía y ahora esclavo del senador romano Marulo, habla ocasionalmente con el célebre escritor acerca de su libro y le dice al respecto algunas verdades duras: "Yo mismo [Josefo] no conocía al principio de la guerra sus causas más a fondo que tú, tal vez no quería conocerlas mejor... Se trataba entonces... no de Jehová ni de Júpiter: se trataba del precio del aceite, del vino, de los granos y de los higos. 'Si vuestra aristocracia del templo —explicóle amistosamente a Josefo— no hubiera gravado nuestros pobres productos con impuestos tan ruines, y si vuestro gobierno —dirigiéndose asimismo amablemente a Marulo— no nos hubiera cargado con derechos y gabelas tan infames, entonces Jehová y Júpiter se habrían entendido muy bien por mucho tiempo todavía... Permitidme que yo, simple campesino, os diga: es posible que vuestro libro sea una obra de arte, pero es lo cierto que, cuando se ha leído, no se sabe ni pizca más sobre el porqué y el cómo de la guerra. ¡Por desgracia has dejado lo más importante de lado!' " Después de esta crítica, Josefo calla con desprecio burlón. Es muy sintomático, sin embargo, que en el curso de la conversación diga el inteligente senador Marulo: "Roma no se hundirá ni debido al espíritu griego ni al judío, ni por causa de los bárbaros, sino a consecuencia del fracaso de su agricultura."

No cabe la menor duda que Feuchtwanger critica aquí su primer volumen, la concepción histórica de este primer volumen. Su crítica se centra en dos puntos: primero, en la negligencia respecto de la verdadera situación del pueblo, respecto de sus verdaderas necesidades, de donde había de resultar necesariamente que en el primer volumen el pueblo sublevado hubiera de aparecer

como una masa amorfa conducida por unos fanáticos obcecados; y en segundo lugar —y en conexión íntima con esto—, en la sobrevaloración de los problemas puramente ideológicos y morales por parte de la capa superior de la inteligencia, los que ahora, en cambio, se esfuerza por presentar como factores históricos en conexión con los movimientos populares. El gran progreso en la concepción histórica del segundo volumen se muestra precisamente allí donde Feuchtwanger plasma todavía sin duda predominantemente el advenimiento del cristianismo en las discusiones religiosas de los intelectuales, pero señalando ininterrumpidamente los verdaderos movimientos dentro del pueblo mismo, que constituyen el fundamento real de esta división religiosa entre la intelectualidad. Tenemos, pues, aquí el intento decidido en el sentido de plasmar un gran cambio histórico a partir de las modificaciones que tienen lugar en la vida misma del pueblo.

No se trata aquí en primer lugar de apreciar hasta qué punto este propósito de Feuchtwanger se haya logrado. Semejante cambio decisivo no puede en ningún caso imponerse en un cien por ciento de la noche a la mañana, ni ideológicamente ni desde el punto de vista puramente artístico. Así, pues, si señalamos aquí brevemente la insuficiencia de la solución, sólo lo hacemos para tener claramente ante los ojos el curso y el estado de la evolución actual. La debilidad del segundo volumen de Feuchtwanger consiste, en efecto, en que esta nueva construcción no se lleva a cabo de modo consecuente. Por una parte, la vida del pueblo se ve todavía y se plasma como primitiva y esquemática. Feuchtwanger aplica todavía las categorías de la motivación económica de los movimientos populares de modo demasiado rígido y rectilíneo: quiere derivar directamente de impuestos, gabelas, etcétera, los problemas de la vida del pueblo. Por otra parte, precisamente por esto, la vida ideológica de los intelectuales sigue siendo en gran parte independiente de estos movimientos populares. Precisamente porque éstos no se ven todavía como multilaterales y diferenciados, resulta imposible para él apreciar y plasmar la conexión verdadera y viva, no mecánica y esquemática, entre ambos. Se produce de este modo un dualismo en la ideología (y también en la plasmación), que Josefo expresa en una poesía con mucha concisión:

> Nos forma así nuestro destino,
> el mundo de los datos y las cifras a nuestro alrededor...
> Así tiene también su límite

el mundo de los datos y las cifras.
Hay por encima de él
algo insondable, el gran intelecto,
y su nombre es: Jehová.

Existe, pues, un dualismo declarado: regularidad mecánica de los datos y las cifras "abajo", y un racionalismo místico del progreso humano "arriba". Sería equivocado no apreciar el gran progreso que inclusive este dualismo representa en contraste con el primer volumen. Pero sería igualmente equivocado no ver que la reducción del problema de la vida del pueblo a "datos y cifras" sigue siendo, tanto desde el punto de vista ideológico como del artístico, un residuo de aquellas concepciones que Feuchtwanger está ahora superando.

III

La esencia del cambio está, pues, en la vuelta hacia el pueblo. Significa la lucha por un arte unido a la vida del pueblo, por un arte que exprese la nostalgia, las alegrías y las penas más profundas del pueblo. Y el esfuerzo por crear un arte de esta clase significa al propio tiempo la lucha por la gran herencia del pasado, que la barbarie del fascismo enemigo del pueblo quiere eliminar o adulterar.

Esta herencia es ante todo el pasado histórico mismo; sobre todo el de Alemania, pero al propio tiempo el de toda la humanidad. Ya desde mucho antes del fascismo, la historiografía reaccionaria ha hecho desaparecer al pueblo de la historia de Alemania. Esto no fue solamente una falsificación objetiva de la historia, sino al propio tiempo un hecho político importante. Sólo entresaco de este complejo aquel elemento más importante en relación con nuestra cuestión: a la luz de la falsificación reaccionaria de la historia, todo movimiento democrático, toda ideología democrática aparece como una "importación del Occidente", como algo que no corresponde al verdadero espíritu del pueblo alemán. Constituye una de las tareas más importantes de la literatura del movimiento antifascista destruir esta leyenda histórica y mostrar que la lucha por la *democracia* surge *orgánicamente* de la vida del pueblo alemán, pero que determinados rasgos enfermizos de la evolución alemana se revelan precisamente en el hecho de que los movimientos revolucionario-democráticos son mucho más débiles en Alemania que en Francia e Inglaterra.

Es de lamentar que en este sector sólo se haya hecho muy poco hasta el presente. Inclusive el desenmascaramiento publicista de las mentiras reaccionarias en relación con la historia es relativamente débil. Y la novela histórica de la emigración antifascista, cuantitativa y cualitativamente tan importante, ha rehuido hasta el presente el estudio de la historia alemana. Y es obvio, sin embargo, que el propósito principal de los autores de estas novelas históricas en el sentido de poner su exposición histórica en una conexión íntima, visible y directamente eficaz con los problemas del presente, con los del pueblo alemán, podría destacarse de modo mucho más patente si los conflictos que se han originado histórica y objetivamente en el terreno de la historia alemana se presentaran también, en su plasmación, como problemas alemanes. Bastará tal vez señalar el ejemplo de las novelas anteriormente examinadas de Feuchtwanger. El problema fundamental de estos libros es uno de los más importantes de la inteligencia alemana: el conflicto entre nacionalismo e internacionalismo. Feuchtwanger traslada las luchas ocasionadas por este conflicto a la Roma de los últimos tiempos, en donde el conflicto surgió también, sin duda, de las condiciones históricas de la época. Basta recordar el destino de los partidarios convencidos de la Revolución francesa en Alemania, cuya figura más extensamente conspicua y conocida fue el jacobino Georg Forster, de Maguncia. En la plasmación poética de tales tragedias (se hallan también a la base de la resignación tardía de figuras como las de Goethe y Hegel), resultaría claramente manifiesto para todo el mundo que no se trata aquí de un conflicto meramente ideológico en el seno de la intelectualidad misma, sino de una etapa trágica de la evolución del mismo pueblo alemán. Espero no tener que subrayar que con esto no se hace a Feuchtwanger reproche alguno a propósito de la elección de su material; todo artista elige el asunto que lo impresiona, que lo atrae, y nadie tiene el derecho de administrarle "consejos" en tales cuestiones. Se trata aquí de un punto débil general de toda la literatura histórica alemana: de un síntoma de su unión no todavía suficientemente concreta con la vida y la historia del pueblo alemán.

La lucha por la herencia democrática de la historia alemana se relaciona de la manera más íntima con la lucha por la herencia artística clásica. Las mayores realizaciones del pueblo alemán, tanto a fines de la Edad Media como en la filosofía y la poesía clásica, se relaciona profundamente con los destinos de los movimientos democráticos de Europa. Si Heinrich Heine ha visto en Napoleón a un portaestandarte del progreso europeo, subrayó al propio tiem-

po que la filosofía de Fichte y Hegel y la poesía de Goethe y Schiller habrían sido inevitablemente aplastadas por el absolutismo reaccionario del pequeño Estado, a no ser la Revolución francesa, a no ser las guerras de la revolución y su prosecución por Napoleón.

Y es un hecho que por desgracia no ha penetrado todavía de modo suficiente en la conciencia general, el que la extinción de los movimientos democráticos en la vida política alemana significó al propio tiempo la ruptura de las grandes tradiciones clásicas, la pérdida de las relaciones vivas con los grandes periodos del pasado de la cultura alemana. La extensa difusión de los clásicos, su lectura proseguida en la escuela, etc., no significa aquí absolutamente nada. La concepción oficial de los clásicos se ha convertido cada vez más en un academismo vano que no guarda relación alguna con los problemas del presente. Los clásicos han perdido su significado de indicadores de objetivos y de modelos, tanto para los escritores como para los lectores. Solamente así pudo ocurrir que la literatura alemana otrora eminente entre la literatura universal se convirtiera en campo de acción de las corrientes decadentes y los experimentos formales más diversos. Sólo así ha podido ocurrir que la bárbara falsificación de la historia por el fascismo en el dominio de la historia de la literatura apenas hallara una resistencia seria. Y es que las transiciones entre el Goethe concebido desde los puntos de vista académico y "modernamente interesante", y entre éste y el de los fascistas son sumamente fluidas.

Todas estas cuestiones se relacionan íntimamente unas con otras. Su significado apunta mucho más allá de las fronteras del mero arte. Pero al propio tiempo definen también una tarea artística central, a saber: la de la verdad interna, de la riqueza humana y de la fuerza de penetración literaria de la novela histórica. Y en esta conexión, la consecución de una perfección artística concebida en tal sentido constituye al propio tiempo la superación del abismo que hasta el presente separaba a la literatura alemana moderna de la vida de las masas populares.

La cuestión de la herencia clásica es particularmente importante y actual en relación con la novela histórica. En parte también por el hecho de que es aquí precisamente donde la herencia clásica ha sido objeto del mayor olvido. Los grandes clásicos de la novela histórica, Walter Scott y Manzoni, Pushkin y León Tolstoi no fueron en general en modo alguno demócratas en el sentido político actual del vocablo. Sin embargo, lo que plasmaron artísticamente es la glorificación poética de la democracia verdadera y de la verdadera popularidad. Sus novelas muestran cómo los valores huma-

nos y la grandeza humana surgen orgánicamente de la vida del pueblo y alcanzan su punto culminante sin desprenderse de dicha vida popular. Importa aquí muy poco hasta qué punto cada uno de estos clásicos de la novela histórica fuera personalmente partidario de una revolución democrática o aun —de modo consciente— su adversario. Porque sus plasmaciones literarias vuelven a mostrar siempre que las grandes crisis de la vida popular, las revoluciones, despiertan y desarrollan las facultades y las energía ocultas y latentes de los individuos del pueblo. La grandeza del pueblo, la grandeza, en las grandes crisis de la historia, de los individuos del pueblo, que tienen en él sus raíces: ésta es la esencia de la novela histórica clásica, el fundamento de su influencia en el mundo entero. Esta profunda verdad histórica confiere a las crisis plasmadas su trasfondo social y humano; a través de éstas percibimos que dicha historia es nuestra historia, el preludio histórico necesario de nuestra vida actual, de la vida actual del pueblo.

Precisamente el clasicismo alemán es, a través de figuras como la Dorotea o la Clarita de Goethe, el precursor directo de esta evolución. Personajes como Robin Hood y Rob Roy, de Walter Scott, como Jenny Deans, del mismo, o como la pareja de novios, de Manzoni, como el Pugachew de Pushkin o el Kutusov de Tolstoi, revelan esta unión profunda y orgánica del elemento popular, la grandeza humana y la significación histórica. Tales héroes, que en las grandes crisis históricas ponen la vida popular en primer plano, desaparecen a menudo, después de la superación de la crisis, en la tranquila vida cotidiana, tal por ejemplo Dorotea o Jenny Deans. Esta desaparición contiene la fe profunda de los poetas en el sentido de que la vida popular es inagotable en fuerzas de esta clase. Con toda su grandeza humana, Dorotea o Jenny Deans no son siempre más que ejemplares importantes que se destacan accidentalmente de dicho depósito inagotable. Y su desaparición en la vida cotidiana después de realizado el acto heroico es precisamente una expresión artística de su devoción al pueblo.

En escritores posteriores, esta fe, y con ella esta forma de plasmación, se han perdido por completo. Sus héroes son "individuos solitarios" que viven al margen. O no tienen con los grandes acontecimientos que se producen a su alrededor relación alguna (*Salambó* de Flaubert), o se mueven en medio de éstos como "enigmas", solitarios e incomprendidos, como los personajes de Conrad Ferdinand Meyer. Y cuando uno de tales escritores describe acaso la hazaña de un individuo del pueblo, muestra precisamente en

esto su profunda incomprensión de la vida del pueblo, su falta de fe en las fuerzas vivas del mismo.

Recuérdese la escena, bellamente descrita, en el *Plautus im Nonnenkloster* ("Plauto en el convento de monjas"), de C. F. Meyer. La campesina Gertrudis muestra aquí un heroísmo verdadero y sencillo, y Meyer la describe con su gran arte literario. Pero, cuando se presenta en él semejante heroísmo popular, esto no es más que un accidente interesante o, inclusive, algo irracional. La campesina heroica fue por espacio de breve tiempo una "criatura demoniaca", y su desaparición en la vida cotidiana sólo significa para su autor la disolución del romanticismo multicolor en la prosa de la vida diaria, una fundamentación renovada del escepticismo general frente a la vida.

La importancia extraordinaria de la novela histórica en vías de creación de la emigración antifascista alemana consiste en el intento de una ruptura con las tradiciones antipopulares de la novela histórica en el periodo de decadencia del realismo. Y esta ruptura da lugar a la busca de un arte que surja de la vida del pueblo, que plasme la vida del pueblo con vigor poético. La importancia extraordinaria de este cambio de orientación para la literatura alemana —y no sólo para ésta— no resulta menguada en lo más mínimo por el hecho de que debemos comprobar que la novela solamente se encuentra en dicha vía, pero sin haber logrado su objetivo todavía. Los escritores alemanes importantes van sintiendo cada vez más la necesidad de una unión verdadera y concreta con el pueblo, y aun no sólo políticamente, sino precisamente desde el punto de vista artístico y como cuestión vital para la literatura. La nueva novela histórica constituye la expresión de esta nostalgia. La esencia del cambio sólo consiste provisionalmente en que este problema se plantea en forma muy seria: con gran impulso artístico y a un alto nivel de la plasmación literaria. Pero juzgaríamos la situación actual indebidamente si quisiéramos pasar por alto que provisionalmente se plasma ante todo esta nostalgia, esta comprensión justa, pero no así el heroísmo mismo verdaderamente popular.

Los héroes de la nueva novela histórica son individuos "universales", jefes políticos, genios literarios, etc., que se plasman como representantes de movimientos históricos de masas, de movimientos históricos populares. Se desprende claramente de los comentarios anteriores que nos hallamos aquí en presencia de un contraste pronunciado con la novela histórica de la segunda mitad del siglo XIX, cuyos representantes más importantes fueron Flaubert y C. F. Meyer. La nueva novela histórica va más allá del aislamiento de los

héroes solitarios de los grandes movimientos históricos y restablece una conexión histórica por mucho tiempo olvidada. El hecho de que el Enrique IV de Heinrich Mann y el Cervantes de Bruno Frank sean grandes personajes porque concurre en ellos un gran movimiento histórico de masas significa, pues, un cambio en la historia de la novela histórica, significa —objetivamente— el inicio del retorno a las tradiciones de la novela histórica clásica.

Sin embargo, la composición artística de estas novelas es en gran parte moderna todavía; está compenetrada de las tradiciones liberales falsas y ajenas al pueblo del periodo anterior: no es popular todavía, ni democrática. Se produce aquí una contradicción aguda entre los propósitos políticos e ideológicos de los autores y su plasmación artística. Heinrich Mann es mucho más democrático, política y socialmente, que Walter Scott o Manzoni. Sin embargo, Scott y Manzoni siguen siendo todavía, en cuanto artistas, modelos inigualados de la plasmación democrática del arte popular. En éstos, en efecto, el héroe histórico se plasma verdaderamente a partir de aquellos movimientos de masas que él representa históricamente. El movimiento popular es siempre lo artísticamente primario y determinante. Vale realmente la pena estudiar con qué arte deriva Walter Scott tanto los grandes como los pequeños rasgos humanos de sus personajes históricos de los movimientos populares, de la fuerza y los límites de los mismos, que confieren a dichos héroes un papel en la historia.

Aparentemente sólo se habla aquí de una cuestión de la composición literaria, de la proporción artística: en parte, de la proporción en la composición artística entre los movimientos populares mismos y sus representantes conspicuos, y en parte de la cuestión, relativa a la composición, acerca de si los "individuos histórico-universales" son o no adecuados como protagonistas de las novelas históricas, o de si no se prestan acaso más para este fin las "figuras medianas". Si se quisiera llegar a una verdadera estética de la novela histórica habría que hablar detenidamente de todas estas cuestiones. Aquí bastarán en cambio, así lo creemos, las indicaciones precedentes para hacer ver que se oculta detrás de este problema de la composición una cuestión ideológica. La prioridad en la composición pone al descubierto la prioridad en el alma del escritor. Y no sólo su ideología política y social consciente, sino la idea personalmente vivida y concretamente operante, en el escritor de la sociedad y la historia. Sólo podrá representar los movimientos populares de modo concreto y verdadero, ampliamente y con vida, aquel escritor que esté íntimamente ligado, en la realidad, a la vida

del pueblo. Para este escritor, la proporción artística en el sentido de que el héroe representativo no significa más que la coronación del verdadero movimiento popular es algo que va de sí; para él, el movimiento popular mismo es la verdadera figura central de la novela.

La nueva novela histórica de los escritores alemanes no sabe todavía plasmar artísticamente por completo la proporción justa entre héroes conspicuos y movimiento de la masa; no la sabe plasmar todavía con un espíritu que exponga la verdadera naturaleza de la democracia de modo artísticamente apropiado. Sigue hoy figurando todavía demasiado en el primer plano de la plasmación la biografía del héroe representativo. La necesidad teórica e instintiva, percibida de modo cada vez más vivo, en el sentido de que la vida popular y el movimiento de las masas se convierta en verdadero fundamento del papel representativo del héroe sólo existe provisionalmente en forma teórica e instintiva. O dicho en términos de la plasmación artística: todo esto sólo aparece plasmado a manera de ensayo o en forma lírica, pero no en forma verdaderamente épica.

No vuelvo a aducir más que un solo ejemplo característico. En la bella novela de Bruno Frank se pone con razón el peso decisivo en el hecho de que la grandeza humana y artística de Cervantes proviene de su íntimo contacto con las alegrías y las penas del pueblo. Pero de este contacto mismo obtenemos la siguiente imagen:

Hablaban como siempre de sus asuntos, interrumpiendo el diálogo con prolongados silencios. Del mal estado del mercado, de que en las ciudades un huevo de gallina costaba cuatro maravedíes, en tanto que a ellos no les quedaba más que medio. ¡No, no les quedaba nada! Del río de oro que se vertía sobre España, a ellos no les llegaba ni una gota. Nadie se preocupaba por ellos; se veían burlados y despreciados. En otro tiempo, en tiempos de los abuelos, las cosas no habían sido así. Entonces el campesino era libre, elegía él mismo sus alcaldes, la tierra le pertenecía y había un derecho para él. Hoy, en cambio, las tres cuartas partes de la Mancha pertenecían a dos duques distinguidos que vivían en la corte con el rey. Sus funcionarios y recaudadores exprimían a los campesinos. Y el que nominalmente poseía todavía una pequeña heredad, sucumbía bajo el peso de los impuestos, las gabelas y los intereses. Todo esto era oído por Cervantes. Hacía ya tiempo que hablaban en su presencia como si se tratara de uno de los suyos. Y él, con la mirada absorta en las cejas cinceladas de ellos, pensaba que una nobleza verdaderamente noble, un príncipe de espíritu libre y recto, habría podido hacer de este pueblo el más magnífico de la tierra.

Y basta. Bruno Frank se limita a esta quintaesencia de carácter

ensayista y sociográfico de los sufrimientos del pueblo español. Su novela es plasmada de modo verdaderamente amplio y artístico allí donde se trata de los problemas psíquicos del propio Cervantes. En esta forma, sin embargo, el pueblo se convierte desde el punto de vista artístico en mero bastidor, y el papel popular representativo del héroe en un mero símbolo, sin realidad profundamente convincente y artísticamente comunicativa.

Sucede, sin embargo, que esta debilidad artística constituye al propio tiempo un punto débil político. Porque con esto se produce la falsa impresión —no buscada en modo alguno en tal medida— de que es el héroe de la novela, el "individuo histórico-universal", el que hace realmente él mismo y por sí mismo, la historia; como si los movimientos de las masas en el pueblo sólo constituyeran realmente un trasfondo, como si no fueran más que un trampolín para la grandeza individual de aquél, y como si la historia del pueblo sólo fuera un objeto de las aspiraciones y las luchas de los grandes hombres. Esta impresión artística forma un vivo contraste con todo lo que estos escritores importantes se esfuerzan por expresar no sólo políticamente sino, ante todo, artísticamente.

Constituiría una gran injusticia no reconocer que hay muchos pasajes, especialmente en la novela de Heinrich Mann, en los que la proporción justa entre pueblo y jefe, entre masa y representante, halla una expresión artísticamente convincente. Pero tampoco puede silenciarse que, inclusive en la novela de Heinrich Mann, esta irrupción hacia las tradiciones clásicas, democráticas y populares no se ha operado, si se considera el conjunto de la novela, por completo. También la composición conjunta de esta novela es, en efecto, la moderna, a saber: la biografía de una figura histórica eminente. Y precisamente esta forma, hoy tan moderna, es demasiado angosta para la expresión de aquella relación entre pueblo y jefe.

La novela de Heinrich Mann abunda en visiones profundas y vigorosamente plasmadas desde el punto de vista histórico. Ve por ejemplo de modo extraordinariamente claro el crecimiento de su Enrique por encima del partidismo protestante exclusivo y limitado. Esto halla una bella expresión artística en la relación de su héroe con el almirante Coligny. Que los tiempos del almirante pertenecen al pasado, esto es una verdad igualmente innegable y profunda tanto histórica como artísticamente. Sin embargo, el método biográfico de Heinrich Mann estorba el efecto arrollador de esta visión clara: también en él, en efecto, sólo experimentamos esta oposición predominantemente como oposición psicológica o como

oposición de las generaciones entre los jefes. En cambio, cuáles cambios la hayan precedido en el pueblo mismo, esto sólo se insinúa a lo sumo, también en Heinrich Mann. Y una gran discusión histórica entre representantes eminentes de la vida social sólo puede producir artísticamente una impresión persuasiva si hemos asistido con simpatía en la vida histórica del pueblo mismo al origen de las cuestiones a las que todas estas discusiones y todas estas cavilaciones solitarias y las hazañas históricas del héroe dan la respuesta.

En semejantes cuestiones percibimos la herencia no eliminada por completo todavía del liberalismo, inclusive en las obras de los escritores democráticos más importantes. (No queremos entrar aquí en detalles en los que los residuos del liberalismo hallan también expresión política e ideológica directa.) Desde el punto de vista artístico esto tiene como consecuencia el que las grandes luchas históricas adquieran un cierto carácter abstracto. Con certero instinto, la literatura antifascista busca un contrapeso al irracionalismo fascista en una renovación original y conforme al momento de la ideología de la Ilustración. Sin embargo, debido a que en las novelas históricas la vida del pueblo no se plasma todavía en su diversidad concreta, debido a que el curso de la historia no se expone desde abajo hacia arriba, sino desde arriba hacia abajo, desde el héroe central a la masa, que sólo forma un trasfondo, resulta que este humanismo ilustrado aparece en ocasiones en las nuevas novelas históricas en forma de meras abstracciones. Y así se reduce en ocasiones la historia entera, en Feuchtwanger por ejemplo, en una lucha entre la razón y el mero instinto.

Y esto tiene también como consecuencia distorsiones en la plasmación. Toda vez que no se da la historia anterior verdadera y concreta de la vida popular actual, como lo hizo en su día Walter Scott, los ideales antifascistas aparecen como imágenes y símbolos subjetivos y abstractos proyectados en la historia. En tales casos, el pasado no es el fundamento real, la verdadera historia anterior de la vida actual, sino su mero símbolo.

Estas deformaciones pueden estudiarse de la manera más clara en la última novela de Feuchtwanger, en su *Falscher Nero* ("El falso Nerón"). Feuchtwanger está ligado aquí de la manera más íntima con las luchas actuales de nuestros días: como que toda la novela no es más que una caricatura satírica del hitlerismo proyectada en la Roma de los últimos tiempos. Sin embargo, esta proximidad particular se revela como ilusoria. Ni siquiera el símil más acertado puede sustituir la plenitud de la vida. Los problemas lite-

rarios decisivos de la lucha contra el fascismo no puede Feuchtwanger ni siquiera plantearlos en esa Roma antigua, y no hablemos ya de resolverlos, a saber: cuáles crisis en la vida del pueblo han hecho posible el triunfo del fascismo y cuáles movimientos populares podrían barrerlo. Es obvio que para la solución de semejantes cuestiones solamente la renovación de las tradiciones de la novela histórica clásica ofrece un camino adecuado, o sea la plasmación artística amplia y profunda de la vida del pueblo tal como es, de la vida del pueblo cuyas crisis explican luego concretamente lo que tiene lugar "arriba", en la vida política en sentido más restringido. Como vemos, pues, la cuestión de las tradiciones de la novela histórica clásica no es en modo alguno una cuestión estrictamente artística o meramente artística, sino la cuestión de la plasmación adecuada de la verdadera vida popular, del carácter popular del arte, de la expresión artísticamente apropiada de la ideología verdaderamente democrática.

No se necesita, a partir de aquí, discusión detallada alguna para ver cuáles enseñanzas importantes contengan las virtudes y los defectos de la nueva novela histórica. Ya vimos que los problemas artísticos fundamentales de esta novela se concentran en la lucha entre los ideales democráticos y liberales en el alma de los mejores escritores alemanes. Y esperamos haber logrado señalar, en forma tan esquemática como se quiera, que para la literatura antifascista y precisamente desde el punto de vista artístico, la cuestión más importante y actual es la de la superación de la ideología liberal de los compromisos, de la enajenación liberal respecto del pueblo.

Si se quiere examinar esta cuestión de modo verdaderamente serio, entonces hay que liquidar cuentas a fondo con la antigua oposición entre "fanatismo" y "política realista", que es asimismo de origen liberal. La democracia revolucionaria no significa ni un "fanatismo ciego", en contraste con la "política realista inteligente", ni la necesidad de haber de adoptar siempre, independientemente de las circunstancias concretas, la "solución más radical". El objetivo político inmediato de la democracia revolucionaria, de la democracia de un nuevo tipo, como la llamó el comunista español Díaz, es la representación concreta de los intereses comunes concretos del pueblo en una situación histórica concreta. Es lo que muestran de modo perfectamente claro las experiencias de los movimientos del frente popular francés y español. Y la aplicación de estas experiencias a la historia debería liberar asimismo su concepción de los prejuicios liberales: en el lugar de oposiciones abstractas y falsas (por ejemplo entre los girondinos "razonablemente mode-

rados" o Dantón y los "fanáticos ultrarradicales" Marat o Robespierre) se introducirían las contradicciones concretas de la vida social. La autocrítica de Feuchtwanger, que mencionamos anteriormente, muestra claramente que la nueva novela histórica ha emprendido esta senda, la senda de la superación de los prejuicios de la ideología liberal.

La lucha de la democracia revolucionaria por la eliminación de la herencia liberal no significa, pues, un programa del ultrarradicalismo, sino la fe en la fuerza del pueblo, la confianza en la orientación justa de los grandes movimientos populares, la disposición de espíritu en cuanto a aprender de las masas populares. Este democratismo revolucionario comporta la visión del camino por el que la inteligencia y la literatura pueden volver a convertirse realmente en representantes de la vida de las masas, por el que pueden volver a jugar en la vida del pueblo un papel educador y de guía. La fuerza del Anteo de la leyenda antigua consistía en que establecía contacto con la madre tierra y sólo se le podía vencer separándolo de ella. Esta leyenda ilustra de modo admirable la verdadera relación entre la literatura y la vida del pueblo. El desarrollo reciente del capitalismo ha despojado al Anteo de la literatura de toda fuerza, separándolo de la madre tierra.

La gran fuerza de la literatura de la emigración antifascista alemana consiste en su esfuerzo apasionado por volver al suelo nutricio, en haber comprendido que esto constituye para la literatura una cuestión vital. La novela histórica del antifascismo alemán constituye tal vez el reflejo más claro de este proceso. De ahí que hubiéramos de examinarlo a fondo, porque su importancia trasciende las fronteras de la literatura alemana. Sin embargo, fue imposible detenerse en la comprobación de sus rasgos positivos importantes y esenciales, ya que sus fallas son tan ilustrativas del estado actual de la mejor literatura como sus virtudes.

La democracia revolucionaria significa un examen de conciencia claro, una autocrítica sincera. Sólo se puede ir más adelante si se sabe dónde se está hoy y hasta qué punto se ha avanzado. Y creemos que los defectos característicos de la nueva novela histórica alemana son sin duda resultado del curso particular de la historia alemana, y con ella de la literatura alemana, pero que esta historia alemana se ha desarrollado en un gran marco internacional, siendo ésta la razón de que encontremos también semejantes deficiencias, en variaciones nacionales correspondientes —que a menudo son con todo extraordinariamente grandes y conducen a resultados en apariencia totalmente opuestos— en la literatura conjunta de nuestros días.

La lucha entre la democracia revolucionaria y el liberalismo por la liberación del legado liberal constituye un problema capital de todas las tendencias progresistas en el mundo capitalista, un problema capital de su entera literatura burguesa actual. En la nueva novela histórica alemana, estas oposiciones se manifiestan de modo particularmente claro y característico.

SE TRATA DEL REALISMO

[1938]

La burguesía revolucionaria libró en su época una lucha violenta por la causa de su clase, con todos los medios, incluido el de las bellas letras. ¿Qué es lo que consagró al ridículo universal los restos de la caballería? El *Don Quijote* de Cervantes. El *Don Quijote* fue el arma más poderosa de la burguesía en su lucha contra el feudalismo, contra la aristocracia. El proletariado revolucionario necesita por lo menos un solo pequeño Cervantes (risas), capaz de proporcionarle un arma semejante (risas y aplausos).

G. DIMITROFF. Discurso pronunciado en la velada antifascista en la Casa de los Escritores. Moscú.

LA DISCUSIÓN sobre el expresionismo en la revista *Das Wort* ("La palabra") presenta para el participante tardío cierta dificultad; muchos han defendido el expresionismo apasionadamente. Sin embargo, cuando se ha tratado de decir concretamente quién es ahora el escritor expresionista modelo o, más aún, quién merezca siquiera que se lo llame expresionista, las opiniones han divergido tan categóricamente, que ya no queda en la hora actual nombre alguno que no sea objeto de discusión. Uno llega incluso a preguntarse —precisamente al leer los apasionados discursos de defensa— si es que siquiera existen expresionistas.

Toda vez que no discutiremos aquí la valoración de determinados escritores, sino de los principios en la evolución de la literatura, la respuesta a dicha cuestión no reviste para nosotros importancia excesiva alguna. No cabe duda que para la historia de la literatura existe un expresionismo como tendencia, con sus escritores y sus críticos. Me limitaré en los comentarios que siguen a los problemas de principio.

I

Primero, una pequeña cuestión previa: ¿Trátase aquí de una oposición entre la literatura moderna y la clásica (o inclusive el clasicismo), como algunos escritores lo recalcan particularmente cuando convierten mi actividad crítica en objeto de sus ataques? Creo que

este planteamiento es fundamentalmente equivocado. Se oculta tras del mismo una equiparación del arte del presente con la evolución de determinadas tendencias literarias, que conduce, a partir del naturalismo y el impresionismo en disolución, a través del expresionismo, hasta el surrealismo. Cuando tales autores hablan del arte moderno, aparecen exclusivamente como representantes de este arte los de la línea evolutiva que acabo de señalar.

No vamos a pronunciar de momento juicio de valoración alguno. Preguntamos solamente: Es esta teoría justa como fundamento para la historia de la literatura de nuestra época? Hay también, en todo caso, otra concepción. La evolución de la literatura es —especialmente en el capitalismo y especialmente en la época de su crisis— extraordinariamente complicada. Sin embargo, en forma tosca y simplificada pueden, con todo, distinguirse en el seno de la literatura de nuestra época tres grandes círculos, los cuales se entrecortan por supuesto a menudo en la evolución de algunos escritores particulares, a saber: primero, la literatura en parte abiertamente antirrealista y en parte seudorrealista de la defensa y la apologética del sistema existente, de la que aquí no vamos a hablar. En segundo lugar, la literatura de la llamada vanguardia (de la verdadera vanguardia hablaremos más adelante), desde el naturalismo hasta el surrealismo. ¿Cuál es su tendencia básica? Aquí, anticipando, sólo podemos decir: la tendencia principal es un alejamiento cada vez más pronunciado del realismo, una liquidación cada vez más enérgica del realismo. Y en tercer lugar, la literatura de los realistas importantes de este periodo. Estos escritores están abandonados literariamente, en la mayoría de los casos, a sí mismos; nadan contra la corriente de la evolución de la literatura y, más concretamente, contra la corriente de los dos grupos anteriormente citados de la literatura. Para designar provisionalmente este realismo contemporáneo me bastará citar los nombres de Gorki, Thomas y Heinrich Mann y Romain Rolland.

En los artículos polémicos que defienden apasionadamente los derechos del arte moderno contra la pretensión de los presuntos clasicistas, dichas figuras cumbre de nuestra literatura actual ni siquiera se mencionan. Para la historiografía y el juicio "vanguardistas" de la literatura actual no existen. En el libro interesante y rico en ideas y material de Ernst Bloch, *Erbschaft dieser Zeit* ("Herencia de esta época"), el nombre de Thomas Mann sólo se cita, si la memoria no me engaña, una sola vez; el autor habla de su "burguesismo refinado" (y del de Wassermann), con lo que este problema queda liquidado para él.

Con semejantes concepciones, todo el debate resulta puesto de cabeza. Ya es hora de volver a ponerlo sobre los pies y de defender lo mejor de la literatura actual contra sus detractores incomprensivos. La disputa no versa, pues, sobre el clasicismo frente al modernismo, sino sobre la cuestión de saber cuáles escritores y cuáles tendencias literarias representan en la literatura actual el progreso. Se trata del realismo.

II

Se me reprocha, sobre todo por Ernst Bloch, que en mi artículo sobre la "Grandeza y decadencia del expresionismo" (véase pp. 217 *ss*) me ocupo demasiado de los teóricos de esta tendencia. Me perdonará tal vez si vuelvo a repetir una vez más esta "falta" y someto ahora sus observaciones críticas sobre la literatura moderna a un examen. Porque no creo que las formulaciones teóricas de las tendencias artísticas carezcan de importancia, aun si son teóricamente erróneas. Precisamente en tales casos expresan "secretos" de la tendencia cuidadosamente guardados en general. Y toda vez que Bloch es un teórico de calibre muy distinto del que fueran Picard y Pinthus en su tiempo, se comprenderá que trate sus teorías algo más a fondo.

Bloch dirige su ataque contra mi concepción de la "totalidad". (Dejo de lado la cuestión de hasta qué punto interpreta mi concepción correctamente. No se trata de la cuestión de si tengo yo razón o de si Bloch me interpreta correctamente, sino del fondo.) Él ve el principio hostil en el "realismo objetivo incólume, propio del clasicismo". Yo presupondría por doquier, según Bloch, "una realidad íntegramente coherente... Si esto es o no realidad, es discutible; pero si lo es, entonces todos los intentos de ruptura e interpolación, lo mismo que los modernos intentos de intermisión y montaje, son, por supuesto, juego vano".

Bloch sólo ve ahora en esta realidad coherente un residuo de los sistemas del idealismo clásico en mi pensamiento, y expone su punto de vista como sigue: "Tal vez una realidad auténtica es también interrupción. Y es porque Lukács tiene un concepto objetivista-unitario de la realidad que se vuelve, en ocasión del expresionismo, contra todo intento artístico orientado a descomponer un concepto del universo (inclusive si este concepto es el del capitalismo). De ahí que, en un arte que aprovecha las desintegraciones de la trabazón de la superficie y trata de descubrir algo nuevo en las cavidades, él no vea más también que descomposición subjetivista;

de ahí que equipare el experimento del descomponer al estado de la descomposición."

Tenemos aquí una fundamentación teórica unitaria, que se remonta hasta el elemento ideológico, de la evolución moderna del arte. Bloch tiene en esto perfectamente razón: en una discusión teórica fundamental de estas cuestiones "deberían examinarse todos los problemas de la doctrina de la reproducción materialista-dialéctica". Éste no es con todo el lugar adecuado para ello, pese a que personalmente yo celebraría semejante discusión extraordinariamente. En relación con el problema que aquí nos ocupa, se trata de una cuestión mucho más sencilla. Se trata de saber, en efecto, si la "coherencia íntegra", si la "totalidad" del sistema capitalista y de la sociedad burguesa en su unidad de economía e ideología constituye o no en la realidad, objetiva e independientemente de la conciencia, un todo. Entre marxistas —y en su último libro Bloch se ha declarado enérgicamente marxista— no debería darse al respecto discrepancia alguna. Marx dice: "Las condiciones de producción de cualquier sociedad forman un todo." Hemos de subrayar aquí la palabra "cualquier", porque Bloch niega esta "totalidad" precisamente en relación con el capitalismo de nuestra época. La discrepancia entre nosotros no parece, pues, ser directa y formalmente de carácter filosófico, sino una discrepancia en la concepción económico-social del capitalismo mismo; toda vez, sin embargo, que la filosofía es un reflejo mental de la realidad, resultan también de ello discrepancias filosóficas importantes.

Por supuesto, la frase citada de Marx ha de entenderse en sentido histórico, es decir: la totalidad de la economía es ella misma algo históricamente cambiable. Pero estos cambios consisten esencialmente en la extensión y el fortalecimiento de la conexión objetiva entre todos los fenómenos económicos particulares, o sea, en que la "totalidad" se hace cada vez más extensa y más llena de contenido. Como que según Marx el papel decisivo e históricamente progresista del capitalismo consiste precisamente en la creación del mercado mundial, con lo que la economía mundial se convierte en un todo objetivamente coherente.

Las economías primitivas producen una superficie aparentemente íntegra; piénsese por ejemplo en una aldea originariamente comunista o en una ciudad de principios de la Edad Media. Sin embargo, esta "integridad" descansa precisamente en el hecho de que un territorio económico semejante sólo se halla ligado a su mundo circundante, a la evolución conjunta de la sociedad humana, por muy pocos lazos. En el capitalismo, en cambio, los elemen-

tos, las partes de la economía se independizan en una forma hasta aquí inexistente (recuérdese sólo la independización del comercio, o del dinero, en el capitalismo, independización que llega inclusive a la posibilidad de crisis monetarias resultantes de la circulación monetaria). Debido a la estructura objetiva de este sistema económico, la superficie del capitalismo se presenta como "desgarrada", consta de elementos que se independizan de modo objetivamente necesario. Y esto ha de reflejarse por supuesto en la conciencia de los individuos que viven en dicha sociedad, o sea, pues, también en la conciencia de los escritores y los pensadores. La independización de los elementos parciales es, por consiguiente, un hecho objetivo de la economía capitalista. Sin embargo, sólo forma una parte, un solo momento del proceso conjunto. Y la unidad, la totalidad, la coherencia objetiva de todas las partes, pese a la independización objetivamente existente y necesaria, se manifiesta precisamente de la manera más categórica en la crisis. Marx analiza la conexión dialéctica de esta independización necesaria de los elementos: "Toda vez que constituyen una unidad, la independización de los elementos unidos sólo puede parecer violenta, como proceso de destrucción. Y es precisamente en la *crisis* en la que su unidad se hace operante, la unidad de lo diverso. La independencia que los elementos unidos y complementarios adoptan unos respecto de otros es anulada violentamente. Así, pues, la crisis pone de manifiesto la unidad de los elementos independizados unos respecto de otros."

Éstos son los elementos objetivos fundamentales de la "totalidad" de la coherencia social en el capitalismo. Y todo marxista sabe que las categorías económicas fundamentales del capitalismo se reflejan siempre directamente de modo invertido en las cabezas de los individuos. Esto significa, en nuestro caso, que en el periodo del llamado funcionamiento normal del capitalismo (etapa de la independización de los elementos), los individuos enmarañados en la inmediatez de la vida capitalista perciben y conciben una unidad; en tiempos de crisis (restablecimiento de la unidad de los elementos independizados), en cambio, tienen la impresión de un desgarre. Debido a la crisis general del sistema capitalista, esta última impresión se consolida en círculos muy vastos de los individuos que sólo asisten a los fenómenos del capitalismo como espectadores directos.

III

¿Qué tiene que ver todo esto con la literatura?

Para una teoría expresionista o surrealista que niega la relación de la literatura con la realidad objetiva, absolutamente nada; para una teoría de la literatura marxista, en cambio, mucho. Si la literatura es efectivamente una forma particular del reflejo de la realidad objetiva, le importa captar esta realidad tal como es efectivamente, y no limitarse a reproducir lo que directamente parece. Si el escritor persigue una captación y una representación de la realidad tal como ésta es efectivamente, es decir, si el escritor es verdaderamente realista, entonces el problema de la totalidad objetiva de la realidad juega un papel decisivo, independientemente en absoluto de cómo el escritor la formule mentalmente. Lenin ha manifestado reiterada y enérgicamente la importancia de la categoría de la totalidad: "Para conocer verdaderamente un objeto, han de captarse y examinarse todos sus lados, sus conexiones y sus 'mediaciones'. Esto no lo lograremos nunca por completo; sin embargo, la *exigencia de la omnilateralidad* nos librará de errores y del anquilosamiento" (la cursiva es mía, G. L.).

La práctica literaria de todo realista verdadero muestra la importancia de la conexión social objetiva y la "exigencia de omnilateralidad" necesaria en vista de su comprensión. La profundidad de la plasmación de un escritor realista y la extensión y la duración de su eficacia dependen en gran parte de hasta qué punto se da cuenta —desde el punto de vista creador— de lo que representa verdaderamente un fenómeno por él descrito. Esta concepción de la relación del escritor importante con la realidad no excluye en modo alguno —como Bloch supone— la admisión de que la superficie de la realidad social muestra elementos de "desintegración" y se refleja de modo correspondiente en la conciencia de los individuos. En cuán poco grado haya yo dejado de tener en cuenta este elemento de la concepción de la realidad lo revela el lema de mi viejo artículo sobre el expresionismo. La cita de Lenin puesta como lema empieza así: "...lo inesencial e inaparente, que se halla en la superficie, desaparece con mayor frecuencia y no es tan 'compacto' ni aguanta tan 'firmemente' como la 'esencia' ".

Sin embargo, lo que importa no es tanto el reconocimiento de la existencia de este elemento de la conexión conjunta como también —y hoy más que nunca— el reconocer este elemento como elemento de la conexión conjunta y no hincharlo intelectual y psíquicamente hasta convertirlo en realidad única. Se trata, pues, del reconocimiento de la justa unidad dialéctica de fenómeno y esencia, es decir, de una representación artísticamente plasmada y comunicativa de la "superficie", que muestre plasmando, sin comen-

tario aportado de fuera, la conexión de esencia y fenómeno en la sección de vida representada. Subrayamos el carácter plasmado de la conexión entre esencia y fenómeno porque, al revés de Bloch, no consideramos el "montaje" de tesis en jirones de realidad que interiormente nada tienen que ver con ellas, tan en boga entre los surrealistas situados políticamente a la izquierda, como una solución artística de este problema.

Compárese por ejemplo el "burguesismo refinado" de Thomas Mann con el surrealismo de Joyce. En la conciencia de los personajes de ambos se hallan plasmados aquel desgarre, aquella discontinuidad y aquellas interrupciones y "cavidades" que Bloch percibe, muy acertadamente, como características del estado de conciencia de muchos individuos en el periodo capitalista. El error de Bloch está solamente en que identifica directamente y sin reserva este estado de conciencia con la realidad misma, y la imagen contenida en dicho estado de conciencia, con toda su deformación, con la cosa misma, en lugar de buscar concretamente, mediante comparación de la imagen con la realidad, la esencia, las causas y las mediaciones de la imagen deformada.

En esta forma, Bloch hace teóricamente lo mismo que los expresionistas y los surrealistas hacen artísticamente. Veamos ahora un poco el método plasmador de Joyce. Con objeto de que la imagen de éste no resulte afectada por mi actitud de repudio a los ojos del lector, transcribo lo que dice el propio Bloch a su propósito:

> ...una boca sin yo se halla aquí en medio de la corriente fluida o, mejor dicho, debajo, y la bebe, la balbucea y la deshace. El lenguaje sigue por completo esta descomposición: no está terminado y ya formado, y no digamos ya sujeto a normas, sino que es directo y embrollado. Lo que por lo regular habla, yerra y se combina en juegos de palabras en momento de cansancio, en las pausas del diálogo o en individuos soñadores o distraídos, está aquí totalmente fuera de quicio. Las palabras se han quedado sin trabajo, han sido despedidas de su función al servicio del sentido: el lenguaje se mueve ora como un gusano cortado en pedazos, ora se junta de repente como en un dibujo animado o cuelga, a manera de telar, en la acción.

Ésta es la descripción, y ahora la valoración definitiva:

> Una nuez vacía y al propio tiempo la venta de liquidación total más inaudita; una arbitrariedad de meros pedazos arrugados de papel, habladurías simiescas, nudos de anguilas, fragmentos de nada y, simultáneamente, el intento de fundamentar un escolasticismo en el caos; ...un amon-

tonamiento en alto, en ancho, en profundidad y de través, de una patria perdida; sin caminos, con puros caminos, sin metas, con puras metas. El montaje puede ahora mucho: antes sólo vivían fácilmente unos junto a otros los pensamientos, ahora también las cosas, por lo menos en la región de inundación, en la fantástica selva virgen del vacío.

Hemos debido reproducir esta larga cita, porque el montaje surrealista juega en la apreciación histórica del expresionismo por parte de Bloch un papel muy importante, por no decir decisivo. En un pasaje anterior de su libro distingue también él, como todos los defensores del expresionismo, entre los representantes superficiales y los verdaderos del mismo. Y según Bloch, las tendencias del expresionismo auténtico subsisten todavía. Dice: "Pero tampoco hoy existe gran talento alguno que no sea de ascendencia expresionista, o que no ostente por lo menos sus efectos sumamente abigarrados y sumamente borrascosos. El último 'expresionismo' lo proporcionan los llamados surrealistas; solamente un pequeño grupo, pero una vez más, la vanguardia está entre ellos, y el surrealismo es, más que nunca, montaje... ; es la descripción del revoltijo de la realidad empírica, con esferas y cesuras desplomadas". Aquí percibe el lector claramente lo que el defensor del expresionismo Bloch considera como línea de la evolución de la literatura de nuestra época; cuán deliberadamente excluye prácticamente de la literatura a todos los realistas importantes del periodo. Que Thomas Mann me perdone el que recurra a él, en esta conexión, como ejemplo opuesto. Imagínese el lector a Tonio Kröger o a Christian Buddenbrook o a los personajes principales de *La montaña mágica*. Imagine además que éstos estuvieran plasmados puramente, como lo postula Bloch, a partir de su conciencia y no en oposición a una realidad independiente de ellos. Es obvio que en su conciencia, tal como ésta se presenta directamente, tal como su pensamiento se desenvuelve, estos personajes estarían ante nuestros ojos en una forma que, en cuanto a "desgarre en la superficie", nada tendría que envidiar a la de Joyce; se encontrarían en ésta tantas "cavidades" como en Joyce. Y no se diga que estas obras tuvieron origen antes de aquella crisis —la crisis objetiva, por ejemplo en Christian Buddenbrook, lleva a un desgarre psíquico más profundo que en los héroes de Joyce. Y *La montaña mágica* es contemporánea del expresionismo. Así, pues, si Thomas Mann se hubiera detenido en los jirones de pensamientos y sentimientos directamente tomados, fotografiados y luego ensamblados de estos individuos, habría creado fácilmente un cuadro tan "artísticamente progresista" como lo hace el Joyce a quien Bloch admira.

¿Por qué con asuntos tan modernos permanece Thomas Mann con todo tan "anticuado" y "tradicional", por qué no adopta la postura "vanguardista"? Precisamente porque es un verdadero realista, lo que en este caso significa ante todo que, en cuanto artista plasmador, sabe exactamente quién es Christian Buddenbrook, Tonio Kröger, Hans Castorp, Settembrini o Naphta. No necesita saberlo en el sentido de un análisis social abstractamente científico: en esto puede equivocarse, como se equivocaron también antes que él Balzac, Dickens o León Tolstoi; pero lo sabe en el sentido del realista creador; sabe que pensamiento y sentimiento surgen del ser social, que las experiencias y las impresiones son partes de un complejo conjunto de la realidad. Y en esto muestra, como realista, a dónde esta parte corresponde en el complejo conjunto de la vida, de qué parte proviene de la vida social, a dónde va, etcétera.

Así, pues, si Thomas Mann no sólo *designa* a Tonio Kröger, por ejemplo, como "burgués extraviado", sino que *muestra plasmando* por qué *es* un "burgués extraviado", pese a su expatriación en la vida burguesa, pese a su exclusión de la vida de los burgueses o, precisamente, debido a esto, entonces resulta haberse elevado muy por encima, no sólo creadoramente sino también en cuanto a comprensión de la evolución de la sociedad, de aquellos "ultrarradicales" que se imaginan que sus sentimientos antiburgueses, su repudio —a menudo meramente estético— del manguito pequeñoburgués. y su desprecio de los muebles afelpados o del pseudorrenacimiento en arquitectura los habrían convertido ya objetivamente en enemigos irreconciliables de la sociedad burguesa.

IV

Las modernas tendencias literarias del periodo imperialista que se suceden rápidamente, desde el naturalismo hasta el surrealismo, se parecen en que toman la realidad tal como ésta se presenta directamente a los escritores y sus personajes. Esta forma de manifestación directa cambia en el curso de la evolución social. Tanto objetiva como subjetivamente, según van cambiando las manifestaciones que ya hemos descrito de la realidad capitalista y según que el desplazamiento y la lucha de las clases producen diversos reflejos de esta superficie. Este cambio determina ante todo la rápida sucesión y las luchas encarnizadas de las distintas tendencias entre sí. Pero se detienen todas ellas, tanto intelectual como psíquicamente, en esta inmediatez suya y no tratan de poner al descubierto

la esencia, es decir, la verdadera conexión de sus experiencias con la verdadera vida de la sociedad, las causas ocultas que producen objetivamente dichas experiencias y las mediaciones que enlazan estas experiencias con la realidad objetiva de la sociedad. Por el contrario, crean espontáneamente, de modo más o menos consciente y a partir precisamente de esta inmediatez, su estilo artístico.

La oposición de todas las tendencias modernas respecto de las tradiciones, en dicha época escasas, de la literatura y la teoría literaria anteriores culmina al propio tiempo en una protesta apasionada contra la pretensión de una crítica que se supone "prohibirles" escribir "tal como se les antoja". Los representantes de estas diversas tendencias no se dan cuenta, en esto, que la verdadera libertad, la libertad respecto de los prejuicios reaccionarios del periodo imperialista (y aun no sólo en el terreno artístico) no puede conseguirse nunca en el terreno de la espontaneidad y del anquilosamiento en la inmediatez. Ya que el desarrollo espontáneo del capitalismo imperialista produce y reproduce precisamente de modo ininterrumpido estos prejuicios reaccionarios en un plano cada vez más elevado (sin hablar de que la burguesía imperialista favorece deliberadamente este proceso de reproducción). Y se requieren una ardua labor, un abandono y una superación de la inmediatez, un ponderar y medir todas las vivencias subjetivas de la realidad social —tanto del contenido como de la forma de las mismas— y una profunda investigación de la realidad para descubrir y superar críticamente en las propias vivencias las influencias reaccionarias del mundo imperialista circundante. Esta ardua labor la han realizado los realistas importantes de nuestra época ininterrumpidamente, tanto en los aspectos artístico como ideológico y político, y la siguen realizando todavía. Piénsese solamente en la evolución de Romain Rolland, de Thomas Mann y de Heinrich Mann. Por distintas que sean estas evoluciones entre sí, el rasgo en cuestión es sin embargo común a todas ellas.

Si observamos en las diversas tendencias modernas una detención de éstas al nivel de la inmediatez, no pretendemos negar con ello la labor artística que han realizado los escritores serios desde el naturalismo hasta el surrealismo. Como que han creado a partir de sus experiencias un estilo y una forma de expresión desarrollada de modo consecuente y a menudo artísticamente encantadora e interesante. Sin embargo, si se considera su relación con la realidad social, toda esta labor no se ha elevado, ni ideológica ni artísticamente, por encima del nivel de la inmediatez.

De ahí que la expresión artística que aquí se produce sea abs-

tracta y de vía simple. (Es por lo demás totalmente indiferente que la teoría estética que acompaña en cada caso la tendencia correspondiente esté en favor o en contra de la "abstracción". Por otro lado, a partir del expresionismo, la abstracción se acentúa, también teóricamente, cada vez más.) Habrá tal vez lectores que crean ahora que existe en nuestros comentarios una contradicción: parece, en efecto, como si inmediatez y abstracción se excluyeran recíprocamente por completo. Constituye sin embargo una de las mayores conquistas intelectuales del método dialéctico —ya en Hegel— el haber descubierto la conexión interna de inmediatez y abstracción y haber demostrado que en el terreno de la inmediatez sólo puede producirse un pensamiento abstracto.

Marx ha puesto también aquí la filosofía hegeliana, que estaba de cabeza, sobre los pies, y en el análisis de las conexiones económicas ha demostrado reiteradamente y de modo concreto que esta correspondencia de inmediatez y abstracción halla expresión en el reflejo de algunos hechos económicos. Hemos de limitarnos aquí a la ilustración muy breve, a manera de mera indicación, de uno de tales ejemplos. Marx muestra que las conexiones de la circulación monetaria y de su agente, el capital monetario mercantil, representan la máxima abstracción del proceso conjunto, la extinción de todas las mediaciones. Si se las toma, tal como aparecen, con aparente independencia del proceso conjunto, entonces adquieren la forma de una abstracción totalmente ilógica y estrictamente fetichista: "el dinero empolla dinero". Y precisamente por esto los economistas vulgares, que se detienen en la inmediatez de la superficie fenoménica del capitalismo, se sienten confirmados, en su inmediatez, en el mundo precisamente de esta abstracción fetichista; se sienten aquí como el pez en el agua, y protestan apasionadamente contra la "pretensión" de la crítica marxista, que exige de los economistas que tomen en cuenta el proceso social conjunto de la reproducción. Su "profundidad sólo consiste, como siempre, en ver las nubes de polvo de la superficie y en declarar pretenciosamente este polvo como algo secreto e importante", como dice Marx a propósito de Adam Müller. A partir de tales consideraciones designé en uno de mis artículos anteriores el expresionismo como un "abstraerse de la realidad".

Por supuesto: sin abstracción no hay arte. ¿Cómo podría en otro caso producirse lo típico? Pero la abstracción —como todo movimiento— tiene una dirección, y es ésta la que aquí interesa. Todo realista importante trabaja, para poder llegar a las leyes de la realidad objetiva, para llegar a las conexiones más profundas, ocul-

tas, mediatas y no directamente perceptibles de la realidad social, con su material de vivencia, también con los medios de la abstracción. Toda vez que estas conexiones no quedan directamente en la superficie y que las leyes sólo se abren paso de modo intrincado, irregular y en forma meramente de tendencia, se produce para el realista importante una labor enorme, una labor doble, artística e ideológica, a saber: primero, el descubrimiento intelectual y la plasmación artística de estas conexiones, y luego, e inseparablemente, el recubrimiento artístico de las conexiones abstractivamente elaboradas: la eliminación de la abstracción. Mediante esta labor doble se origina una nueva inmediatez presentada en plasmación mediata, una superficie plasmada de la vida, la cual, si bien deja transparentar claramente en todo momento la esencia (lo que en la inmediatez misma de la vida no es así), aparece, sin embargo, como inmediatez y como superficie de la vida. Y concretamente, como la superficie entera de la vida en todas sus determinaciones esenciales, y no sólo como elemento subjetivamente percibido, intensificado y aislado abstractivamente del complejo de esta conexión conjunta. Esto constituye la unidad artística de esencia y fenómeno. Y cuanto más diversa, rica, intrincada y "astuta", (Lenin) ésta es, cuanto más vigorosamente capta la contradicción viva de la vida, la unidad viva de la contradicción entre riqueza y unidad de las determinaciones sociales, tanto más grande y profundo se hace el realismo.

¿Qué significa, en contraste con esto, el "abstraerse de la realidad"? Que la superficie opaca, reflejada como rota, de apariencia caótica, no comprendida y sólo indirectamente experimentada se fija como tal, mediante eliminación y descarte más o menos conscientes, sin elevarla intelectualmente por encima de este nivel. En la realidad no se da parada en lugar alguno. La labor intelectual y artística ha de moverse ya sea hacia la realidad o apartándose de ella. Este último movimiento se produjo ya —en forma aparentemente paradójica— en el naturalismo: la teoría del medio, la transmisión hereditaria fetichizada en mito, una forma de expresión que fijaba abstractamente las exterioridades de la vida inmediata, y otras cosas impidieron ya aquí la irrupción artística hacia la dialéctica viva de fenómeno y esencia o, dicho con mayor precisión: la falta de semejante irrupción produjo en los escritores naturalistas esta forma de expresión. Las dos cosas se condicionan recíprocamente.

De ahí que las superficies de la vida, reproducidas por el naturalismo con tal fidelidad fotográfica y fonográfica, permanecieran

con todo muertas, sin movimiento interior y estáticas. De ahí que los dramas y las novelas naturalistas, exteriormente tan distintos unos de otras, se parecieran con todo hasta el grado de poder confundirse. (En esta conexión debería examinarse una de las mayores tragedias artísticas de nuestra época, a saber: las razones por las que, después de unos inicios tan brillantes, Gerhart Hauptmann no llegara a ser un gran realista. Pero no disponemos aquí de espacio para ello. Nos limitamos, pues, a señalar que para el autor de *Los tejedores* y *Piel de castor* el naturalismo formó un impedimento, y no un estímulo: que la superación del naturalismo se produjo en él sin que saliera de los fundamentos ideológicos del mismo.)

Los límites artísticos de la forma de expresión naturalista no tardaron en percibirse. Pero nunca se los criticó a fondo. A una determinada inmediatez abstracta volvió siempre a enfrentarse otra, de otra clase y aparentemente opuesta, pero tan abstracta, con todo, como la primera. Es característico de la teoría y la práctica del arte de toda esta evolución el que el pasado que se repudiaba y se trataba de superar se limitara siempre, en esencia, a la tendencia inmediatamente anterior: el impresionismo, por ejemplo, limita el pasado al naturalismo. De este modo, la teoría y la práctica permanecen prisioneras de esta oposición exterior y totalmente abstracta. Esta manera de ver se extiende inclusive hasta nuestra propia discusión. Rudolph Leonhard deduce también la necesidad histórica del expresionismo en esta forma: "Porque esta oposición contra el impresionismo insoportable, que se ha hecho imposible, es una de las razones del expresionismo", dice, y expone este punto de vista con claridad, pero sin entrar mayormente en las demás razones. Aparentemente, pues, el expresionismo se halla en una oposición categórica, totalmente exclusiva, respecto de las tendencias literarias de aparición anterior. Como que insiste en poner el centro de su modalidad creadora precisamente en el relieve de la esencia; a esto llama Leonhard el rasgo "antinihilista" del expresionismo.

Sin embargo, esta esencia no es la esencia objetiva de la realidad, del proceso conjunto. Antes bien, esta presunta esencia es precisamente lo puramente subjetivo. No quiero referirme aquí a los viejos teóricos desacreditados del expresionismo. Cuando Ernst Bloch distingue uno de otro los expresionismos propio e impropio, pone el acento precisamente en el elemento subjetivo: "El expresionismo en el *original* era, antes bien, ruptura de la imagen, era superficie abierta también a partir del original, o sea a partir del sujeto, que rompía y torcía con violencia."

Precisamente esta determinación de la esencia es la que hace necesario que se la tome aisladamente por sí, conscientemente, estilizando y abstrayendo del conjunto y de las mediaciones. El expresionismo consecuente niega toda relación con la realidad, declara una guerra subjetivista a todos los contenidos de la realidad. No quiero entrar aquí en la discusión acerca de si Gottfried Benn ha de considerarse o no como expresionista típico y en qué medida; me parece, con todo, que aquel sentimiento de la vida que Bloch ha descrito en sus comentarios sobre el expresionismo y el surrealismo con tanta profusión de imágenes y de modo tan penetrante ha hallado su expresión más categórica, más sincera y más plástica en el libro *Kuns und Macht* ("Arte y poder"), de Benn: "...En Europa apenas había entre 1910 y 1915 otro estilo que el antinaturalista. Pero tampoco había realidad alguna, o a lo sumo unos jirones de ella. La realidad, esto era un concepto capitalista... El espíritu no tenía realidad alguna." Hallamos formulados estos hechos y sus consecuencias, de modo claro y decidido, en Heinrich Vogeler. A partir de la apreciación justa de la abstracción expresionista llega a la consecuencia justa: "Era [el expresionismo] la danza macabra del arte burgués. ...El expresionismo creía dar la 'esencia de las cosas', pero lo que daba era su corrupción."

Como consecuencia necesaria de una actitud ajena o inclusive hostil frente a la realidad se produce en el arte de "vanguardia" en grado creciente una pobreza de contenido cada vez mayor, que en el curso de la evolución llega a una carencia fundamental de contenido y, lo que es más, a la hostilidad respecto del contenido. Una vez más es Gottfried Benn quien ha expresado esta conexión de la manera más clara: "...inclusive el concepto mismo del contenido se ha hecho discutible. Contenidos —¿para qué?—, todo esto está ya lavado y escurrido, es adorno —comodidades del corazón, anquilosamiento del sentimiento, pequeño rebaño de sustancias enredadas en mentiras— mentiras de la vida, algo amorfo..."

Esta descripción se acerca mucho —como el lector puede ver por sí mismo— a la descripción del mundo del expresionismo y del surrealismo de Bloch. Cierto que a partir de estas observaciones Benn y Bloch llegan a conclusiones totalmente opuestas. En algunos pasajes de su libro, Bloch ve la problemática del arte actual con bastante claridad, problemática que resulta de la actitud frente al mundo por él descrita: "De este modo, autores importantes ya no se hunden directamente en las materias, sino rompiéndolas. El mundo imperante ya no esparce para ellos luz representable alguna, que pudiera convertirse en fábula, sino que sólo hay

en él vacío y ruina indiferente." Bloch examina a continuación el camino seguido en el periodo revolucionario de la burguesía, hasta Goethe, y prosigue de este modo: "...pero a Goethe siguió, en lugar de la novela educativa continuada, la francesa de la desilusión; y hoy incluso, en el perfecto no-mundo, anti-mundo o también mundo en ruinas del vacío de la gran burguesía, la 'reconciliación' ni constituye un peligro ni es posible para los escritores. No cabe aquí otra actitud que la dialéctica (?! G. L.); ya sea como material para el montaje dialéctico o para su experimento. Inclusive el mundo del Ulises se convirtió, en el Joyce inspirado por las musas, en galería del hoy que todo lo hace añicos, hecho añicos él mismo, en la más exigua carrera en círculo y en zigzag. En zigzag, porque al hombre le falta algo, a saber, lo principal..."

No queremos discutir aquí con Bloch a propósito de minucias, ni a propósito, pues, del empleo puramente individual de la palabra 'dialéctica', ni de la falsa construcción que deriva la novela de la desilusión directamente de Goethe. (Mi anterior *Theorie des Romans* ["Teoría de la novela"] tiene su parte de responsabilidad en este error histórico de Bloch.) Se trata aquí de algo más importante, a saber: de que Bloch —aunque ciertamente con los signos de la apreciación invertidos— expresa el pensamiento de que la fábula y la composición de las obras literarias dependen de la relación del individuo con la realidad objetiva. Hasta aquí, nada hay que objetar. Pero, al tratar Bloch de demostrar el derecho histórico del expresionismo y el surrealismo, ya no examina las relaciones objetivas entre la sociedad y los individuos activos de nuestra época, las cuales, como lo demuestra el *Jean Christophe,* admiten inclusive una novela educativa, sino que construye a su guisa, a partir de un estado de conciencia considerado aisladamente de una determinada capa de la intelectualidad, el estado objetivo del mundo actual, que se le aparece luego, de modo perfectamente consecuente —afín desafortunadamente a la concepción de Benn—, como "no-mundo". Es obvio que, para escritores que se sitúan de tal modo frente a la realidad, ninguna acción, ningún desarrollo, ningún contenido y ninguna composición en el "sentido tradicional" resulta ya posible. Para las personas que experimentan el mundo de tal modo, el expresionismo y el surrealismo son efectivamente las únicas formas de expresión posible de su sentimiento del universo. Esta justificación filosófica del expresionismo y el surrealismo "sólo" tiene el defecto de que, en vez de apelar a la realidad, Bloch vierte en un idioma conceptual coloreado, en forma simple y no crítica, la actitud expresionista y surrealista frente a la realidad.

Pese a este contraste agudo en todas las valoraciones, considero con todo la comprobación de ciertos hechos por parte de Bloch como justa y valiosa. Él es, en efecto, en la demostración de la evolución necesaria que a través del expresionismo lleva al surrealismo, el más consecuente de todos los "vanguardistas". Desde este punto de vista tiene también el mérito de haber reconocido el montaje como forma de expresión artística necesaria de esta etapa de la evolución. (Su mérito resulta aumentado todavía por el hecho de que demuestra con gran penetración el montaje no sólo en el arte actual del "vanguardismo", sino también en la filosofía burguesa de nuestra época.) Sin embargo, precisamente por esto resulta más aparente en él que en otros teóricos de esta tendencia la unilateralidad antirrealista. Esta unilateralidad está ya presente —y de esto Bloch no habla— en el naturalismo. El "refinamiento" artístico que el impresionismo aporta, en contraste con el naturalismo, "depura" el arte todavía más de las mediaciones complicadas y de los caminos intrincados de la realidad objetiva, de la dialéctica objetiva de ser y conciencia en las figuras y las fábulas plasmadas. El simbolismo es ya clara y deliberadamente unilateral, porque la heterogeneidad de la envoltura sensible del símbolo y del contenido del símbolo se mueve ya por la angosta vía simple de la asociación subjetiva de su enlace de carácter simbólico.

El montaje representa el punto culminante de esta evolución, y por ello celebramos la decisión con que Bloch lo pone artística y filosóficamente en el centro de la creación y el pensamiento "vanguardistas". Donde en su forma original, como fotomontaje, el montaje puede producir un efecto impresionante y, en ocasiones, de agitación, este efecto proviene precisamente del hecho de que ensambla de modo sorprendente pedazos de la realidad de naturaleza totalmente distinta y arrancados del conjunto. El buen fotomontaje produce el efecto de un buen chiste. Sin embargo, en el momento en que este enlace unilateral —justificado y eficaz en el chiste singular— se presenta con la pretensión de plasmación de la realidad (aunque ésta se conciba como lo irreal), de la conexión (aunque se la formule como incoherencia) y de la totalidad (aunque se la percibiera como caos), el resultado final ha de ser una profunda monotonía. Por mucho que los detalles brillen en los más variados colores, el conjunto da con todo un gris en gris irremediable, del mismo modo que un charco sigue siendo agua sucia aun si sus elementos muestran los colores más diversos.

Esta monotonía es la consecuencia necesaria de la renuncia al reflejo objetivo de la realidad, a la lucha artística por la plasma-

ción de la multiplicidad y la unidad profusamente intrincadas de las mediaciones y de su eliminación en las figuras. Porque es el caso que este sentimiento del universo no admite composición alguna, ningún *crescendo y decrescendo,* ni estructuración alguna a partir de dentro, a partir de la verdadera naturaleza de la materia vital plasmada.

Y si estas tendencias artísticas se designan ahora como decadentes, se produce a menudo un clamor de indignación a propósito de la "pretensión pedante de unos académicos eclécticos". Permítaseme, pues, referirme a un especialista en materia de decadencia, al que mis oponentes consideran también en otras materias como autoridad eminente: hablo de Friedrich Nietzsche. "¿Cómo se distingue toda *décadence* literaria?", pregunta. Y responde: "En que la vida ya no mora en el todo. La palabra se hace soberana y se desprende de la frase, ésta se extiende y oscurece el sentido de la página, y la página cobra vida a expensas del todo: el todo ya no es tal. Y éste es el símil para todo estilo de la *décadence:* cada vez anarquía de los átomos, disgregación de la voluntad... La vida, la *misma* vitalidad, la vibración y la exuberancia de la vida retraídas en los elementos más pequeños y, en cuanto al resto, *pobre* en vida. Parálisis, fatiga y anquilosamiento por doquier, *o* enemistad y caos: las dos cosas cada vez más obvias cuanto más se asciende a formas superiores de organización. El conjunto ya no vive en absoluto; está ensamblado y es calculado y artificioso: un artefacto." Esta caracterización de Nietzsche constituye una buena descripción de las aspiraciones artísticas de tendencias como la de Bloch o Benn.

Por supuesto, estos principios no se hallan nunca realizados al ciento por cien, ni siquiera en Joyce. Porque un caos cien por cien sólo existe en la cabeza de los locos, de modo análogo a como Schopenhauer ha dicho con acierto que un solipsismo cien por ciento sólo se puede encontrar en el manicomio. Sin embargo, toda vez que el caos constituye el fundamento ideológico del arte de vanguardia, todos los principios coherentes han de provenir de un material ajeno: de ahí los comentarios montados, de ahí el simultaneísmo, etc. Pero todo esto no puede ser más que sustituto y no significa más que la acentuación de la unilateralidad de este arte.

V

Que todas estas tendencias se hayan originado se comprende a partir de la economía, de la estructura social y de las luchas de clases del periodo imperialista. De ahí que Rudolph Leonhard esté per-

fectamente en lo cierto al ver en el expresionismo un fenómeno histórico necesario. Pero sólo tiene razón a medias cuando, en aplicación de la célebre frase de Hegel, prosigue: "El expresionismo fue y, habiendo sido una vez, hubo de ser en su tiempo razonable." Sin embargo, la "razón de la historia" no es tan simple, ni siquiera en el propio Hegel, pese a que el idealismo de éste pone a menudo en el concepto de la razón una apología de lo ente; y menos simple es todavía este "racionalismo" (la necesidad histórica) para el marxismo. El reconocimiento de la necesidad histórica en el marxismo no es ni una justificación de lo existente (ni *siquiera en la época de su existencia*) ni la expresión de una necesidad fatalista en la historia. Una vez más nos podemos representar esto de la mejor manera por medio de un ejemplo de la economía. Es indiscutible que la acumulación originaria, la separación de los pequeños productores respecto de sus medios de producción y la creación del proletariado con todos sus horrores inhumanos constituyeron en un tiempo una necesidad histórica. Y sin embargo, a ningún marxista se le ocurrirá glorificar a la burguesía inglesa de la época como portadora hegeliana de la razón. Y menos aún se le ocurrirá a ningún marxista ver en esto la necesidad fatalista de una evolución hacia el socialismo pasando por el capitalismo. Marx protestó en su día reiteradamente contra el hecho de que inclusive para la Rusia zarista de su época se considerara fatalísticamente el camino de la acumulación originaria hacia el capitalismo como único camino posible; y hoy, en las condiciones del socialismo realizado en la Unión Soviética, la idea de que los países primitivos deberían llegar a través de la acumulación originaria al capitalismo, y solamente a partir de éste al socialismo, constituye directamente un programa de la contrarrevolución. Así, pues, si afirmamos con Leonhard la necesidad histórica del advenimiento del expresionismo, esto no constituye en modo alguno el reconocimiento de la justificación artística del mismo, el reconocimiento de que sea un elemento necesario de la construcción del arte del futuro. De ahí que no podamos declararnos de acuerdo con Leonhard, quien ve en el expresionismo "la fijación del individuo y el endurecimiento de las cosas para la posibilitación del nuevo realismo". En esto, en cuanto ve en el surrealismo y en el predominio del montaje la continuación necesaria y consecuente del expresionismo, Bloch está por completo en lo justo frente a Leonhard.

A partir de la valoración histórica del expresionismo, que en uno de mis artículos anteriores se expone ya en forma perfectamente clara, Bloch formula ahora contra mí la siguiente acusación:

"En consecuencia, no hay vanguardia alguna en el seno de la sociedad del capitalismo decadente, y los movimientos de anticipación no serían verdaderos en la superestructura." Esta acusación proviene del hecho de que Bloch ve exclusivamente el camino del arte actual en aquel que conduce al surrealismo y al montaje. Si se niega el papel de vanguardia de esta tendencia, se hace necesariamente dudosa, según Bloch, la posibilidad de cualquier anticipación ideológica de la evolución social. Pero esto no es así. El marxismo ha reconocido siempre la función anticipadora de la ideología. Si queremos mantenernos en el terreno de la literatura, permítaseme recordar lo que Paul Lafargue dice a propósito de la valoración de Balzac por Marx: "Balzac fue no sólo el historiador de la sociedad de su época, sino también el creador de personajes proféticos, que bajo Luis Felipe se encontraban todavía en estado embrionario y sólo se desarrollaron por completo después de su muerte, en tiempos de Napoleón III."

Pero ¿se aplica esta concepción marxista también a nuestro presente? Por supuesto. Sólo que tales "figuras proféticas se encuentran exclusivamente en los realistas importantes. En las novelas, las narraciones y los dramas de Máximo Gorki estos personajes abundan. El que haya seguido los últimos acontecimientos en la Unión Soviética atentamente y con mirada serena verá que Gorki, en su Karamora, su Klim Samgin, su Dostigaiew, etc., ha anticipado "proféticamente", en el sentido de Marx, una serie de tipos que no nos han revelado por completo su verdadero carácter hasta ahora. Encontramos también ejemplos análogos en la literatura alemana. Recuérdense, por ejemplo, las novelas anteriores de Heinrich Mann, tales como el *Untertan* ("El súbdito"), el *Professor Unrat* ("El profesor Basura") y otras más. ¿Quién negará que se hayan plasmado aquí en anticipación "profética" una serie de rasgos repugnantes y pusilánimemente bestiales de la burguesía alemana y de la pequeña burguesía ideológicamente engañada, que sólo se han desarrollado por completo bajo el fascismo? Considérese también desde este punto de vista la figura de su Enrique IV. Es una figura verdaderamente viva e históricamente auténtica; pero al propio tiempo es una anticipación de aquellos rasgos humanísticos que entre los luchadores del frente popular antifascista sólo pudieron destacarse en el curso de la evolución, en el proceso de la victoria sobre el fascismo.

Tomemos un ejemplo opuesto, también de nuestro tiempo. La lucha ideológica contra la guerra fue uno de los temas principales de los mejores expresionistas. Pero ¿qué queda, en cuanto antici-

pación de la guerra imperialista que amenazaba a todo el mundo civilizado, de esta literatura? ¿Creo que nadie negará que estas obras literarias son hoy totalmente anticuadas e inaplicables en absoluto al presente? (En cambio, el realista Arnold Zweig ha plasmado en su *Sergeant Grischa* ["El sargento Grischa"] y en su *Erziehung vor Verdun* ["Educación ante Verdún"] la conexión entre la guerra y la retaguardia, la continuación y el aumento social e individual de la "normal" bestialidad capitalista durante la guerra de tal modo, que anticipó con esto toda una serie de los elementos fundamentales de la nueva guerra.)

En todo esto nada hay de secreto o paradójico, sino que se trata precisamente de la naturaleza propia de todo realismo auténtico e importante. Toda vez que este realismo persigue, desde Don Quijote pasando por Oblomow y hasta los realistas de nuestros días, la creación de tipos, ha de buscar en las relaciones de los individuos entre sí, en las situaciones en las que los individuos actúan, rasgos duraderos tales, que sean eficaces por largos periodos como tendencias objetivas de la evolución de la sociedad o, más aún, de la humanidad entera. Tales escritores forman efectivamente una verdadera vanguardia ideológica, ya que plasman las tendencias vivas, pero ocultas todavía directamente, de modo tan profundo y veraz, que su plasmación se ve confirmada por la evolución ulterior de la realidad, y aun no simplemente en el sentido de la mera concordancia de una buena foto con el original, sino precisamente como expresión de una captación variada y rica de la realidad, como reflejo de sus corrientes ocultas bajo la superficie, que sólo se ponen de manifiesto de modo plenamente desarrollado y perceptible para todos en una etapa posterior de la evolución. En el gran realismo, pues, se plasma una tendencia no directamente evidente de la realidad, pero en cambio objetivamente tanto más importante y duradera, a saber: el hombre en sus múltiples relaciones con la realidad, y aun precisamente lo duradero de esta rica multiplicidad. Y se capta y plasma además de esto una tendencia de la evolución, que en la época de su plasmación sólo existía como germen y no podía desplegar todavía social y humanamente todas sus determinaciones objetivas y subjetivas. El captar y plasmar tales corrientes subterráneas constituye la gran misión histórica de la verdadera vanguardia de la literatura. Si un escritor pertence o no verdaderamente a la vanguardia, esto sólo puede demostrarlo la evolución misma, al comprobar que ha captado acertadamente, dándoles forma duradera y eficaz, importantes propiedades, tendencias evolutivas y funciones sociales de determinados tipos de indi-

viduos. Supongo que, después de lo que queda expuesto, no se necesitaría ya nueva argumentación alguna para demostrar que sólo pueden constituir una tal vanguardia verdadera los grandes realistas.

Lo que cuenta, pues, no es el elemento subjetivo de sentirse uno vanguardista, por muy auténtico que sea este sentimiento, y esforzarse por marchar al frente de la evolución artística, ni tampoco la invención primera de innovaciones técnicas, por muy deslumbrantes que sean, sino el contenido social y humano del vanguardismo, la amplitud, la profundidad y la verdad de aquello que se anticipa "proféticamente".

En resumen: el punto discutido no es aquí la negación de la posibilidad de un movimiento anticipador en la superestructura, sino que la cuestión es la de saber: ¿Quién ha anticipado la evolución? ¿En qué la ha anticipado? ¿Qué es lo que ha anticipado?

Acabamos de mostrar por medio de algunos ejemplos, que se dejarían multiplicar fácilmente, lo que los grandes realistas de nuestra época han anticipado artísticamente creando tipos. Y si ahora planteamos la cuestión inversa de qué es lo que ha anticipado el expresionismo, sólo podemos obtener —también por parte de Bloch— la respuesta de que ha anticipado el surrealismo, o sea otra tendencia literaria cuya incapacidad fundamental en cuanto a anticipar en la plasmación de individuos desarrollos sociales resultaba claramente de la caracterización dada de ella por sus entusiastas más eminentes. Con la creación, en cambio, de "figuras proféticas" y con una verdadera anticipación de evoluciones posteriores, el "vanguardismo" nada tiene que ver, ni lo ha tenido nunca.

Una vez aclarado en esta forma el criterio del vanguardismo en la literatura, las cuestiones concretas son también fáciles de contestar. ¿Quién es, pues, vanguardista en nuestra literatura? ¿Plasmadores "proféticos" del tipo Gorki, o el difunto Hermann Bahr, quien marchaba ufanamente como tambor mayor al frente de toda nueva moda, desde el naturalismo hasta el surrealismo, para "superar" cada tendencia un año antes de que estuviera pasada de moda? El señor Bahr es, por supuesto, una caricatura, y nada está más lejos de mis intenciones que equiparar con él a los defensores convencidos del expresionismo. Pero es, con todo, la caricatura de algo real, a saber: la caricatura del vanguardismo formalista, sin contenido y desprendido de la gran corriente de la evolución social conjunta. Constituye una vieja verdad del marxismo el que hay que juzgar toda actividad humana por lo que representa objetivamente en la conexión conjunta, y no según lo que el sujeto actuante piense él mismo de su actividad. No es, pues, en modo alguno

necesario, por una parte, querer ser conscientemente "vanguardista" en todos los aspectos (recuérdese no más al Balzac monárquico o a Fontane, conservador en muchos aspectos) y, por otra parte, ni la voluntad ni la convicción más ardiente de revolucionar el arte, de crear algo "radicalmente nuevo", pueden convertir a un escritor en anticipador de tendencias futuras de la evolución, si se detiene en la mera voluntad o en la mera convicción.

VI

Se puede expresar esta vieja verdad también en forma muy popular: el infierno está lleno de buenas intenciones. Cada uno de nosotros , si toma su propia evolución en serio y la somete, en consecuencia, a una crítica despiadada y objetiva, llega de vez en cuando a descubrir el sentido de esta vieja verdad. Quiero empezar en su aplicación conmigo mismo. Invierno de 1914 a 1915: subjetivamente, una protesta apasionada contra la guerra, contra su absurdo y su monstruosidad, contra su destrucción de cultura y civilización, un sentimiento global desesperadamente pesimista, apreciación del presente capitalista como la "época del más completo pecado", de Fichte. La voluntad subjetiva es, pues, una protesta que aspira a ir adelante. El resultado objetivo: mi *Teoría de la novela,* o sea una obra reaccionaria en todos los sentidos, llena de misticismo idealista, falsa en todas su apreciaciones de la evolución histórica. En 1922: sentimiento agitado, lleno de impaciencia revolucionaria. Oigo todavía silbar a mi alrededor las balas de la guerra roja contra el imperialismo, tiembla todavía en mí la excitación de la ilegalidad en Hungría; con ninguna fibra de mi ser quiero admitir que la primera gran ola revolucionaria, que la voluntad revolucionaria decidida de la vanguardia comunista no sea capaz de derrocar al imperialismo. O sea, pues, fundamento subjetivo: impaciencia revolucionaria. Resultado objetivo: *Geschichte und Klassenbewegung* ("Historia y movimiento de clase"), reaccionaria a causa de su idealismo, a causa de su concepción deficiente de la teoría del reflejo, a causa de su negación de la dialéctica de la naturaleza. Por supuesto, no soy el único a quien esto le ocurra en dicha época. Se trata, antes bien, de un fenómeno muy generalizado. Y la concepción de mi viejo artículo sobre el expresionismo, que me ha valido la oposición de tantos partícipes en la discusión, o sea el íntimo enlace del expresionismo con la ideología del USP, se funda esencialmente en la vieja verdad antes citada.

En nuestro debate sobre el expresionismo se enfrentan —en for-

ma muy expresionista— la revolución (el expresionismo) y Noske. Sin embargo, ¿habría podido triunfar Noske, en la realidad, sin el USP, sin sus dudas y vacilaciones, que impidieron la toma del poder por los Consejos, que permitieron la organización y el armamento de la reacción y otras cosas más? El USP era precisamente la expresión organizada de que inclusive las masas de los trabajadores alemanes, radicales ciertamente en sus sentimientos, no estaban con todo equipadas todavía ideológicamente para la revolución. La lenta separación de la Federación de Espartaco respecto del USP y su crítica insuficiente del mismo en cuanto a los principios expresan un aspecto importante de la debilidad y el atraso del factor subjetivo de la revolución alemana, que Lenin criticó tan severamente, desde el principio, en la Federación de Espartaco.

Por supuesto, toda esta situación nada tiene de simple; también en mi viejo artículo he distinguido claramente entre los jefes y las masas del USP. Las masas eran instintivamente revolucionarias. Lo eran también objetivamente, por cuanto hacían huelga en las empresas de guerra, desmoralizaban el frente, y su entusiasmo revolucionario llevó a la huelga de enero de 1918; pero, con todo esto, no tenían ideas claras, vacilaban, y se dejaban engañar por la demagogia de sus jefes. Éstos eran en parte conscientemente contrarrevolucionarios (Kautski, Bernstein, Hilferding), y actuaban objetivamente, mano a mano con la antigua dirección del SPD, en la salvación (admitida por este mismo) del dominio burgués. En tanto que los dirigentes revolucionarios subjetivamente sinceros, no estaban en condiciones, en tiempo de guerra, de oponer a este sabotaje de la revolución una resistencia eficaz; pese a su sinceridad subjetiva y pese a su repugnancia, fueron a remolque de los dirigentes de derecha, hasta que finalmente su resistencia llevó a una ruptura, a la división del USP y, con ello, a su destrucción. Fueron verdaderamente revolucionarios en el USP los esfuerzos que, después de Halle, empujaron a la disolución del USP y a la abolición de su ideología.

¿Y los expresionistas? Son unos ideólogos. Se sitúan entre los dirigentes y las masas; subjetivamente, con convicciones sinceras en la mayoría de los casos, aunque por lo regular confusas y poco maduras, pero, al propio tiempo, llenos no sólo de las vacilaciones a las que estaban también sujetas las masas revolucionarias poco preparadas, sino asimismo de todos los prejuicios reaccionarios posibles de la época, que los hacían más que asequibles a las consignas antirrevolucionarias más diversas (pacifismo abstracto, ideología de los medios pacíficos, crítica abstracta de la burguesía, extravagan-

cias anarquistas, etc.). Y en cuanto ideólogos fijan ahora, intelectual y artísticamente, este estado ideológico de transición determinado, y aun —considerado desde el punto de vista revolucionario— un estado ideológico de transición mucho más atrasado, en algunos aspectos, que aquel en que se hallaban las masas vacilantes del USP. Sin embargo, la importancia revolucionaria de semejante estado ideológico de transición consiste precisamente en que es fluido, en que tiende hacia adelante y no se fija. La fijación expresionista intelectual y artística de esta ideología de transición, en cambio, impidió tanto a los expresionistas como a los que se hallaban bajo su influencia el progreso en sentido revolucionario. Y este efecto pernicioso, propio de toda sistematización de ideologías vacilantes de transición, adquiere en el expresionismo una nota particularmente reaccionaria: primero, por la pretensión altisonante a la dirección y al anuncio en forma de verdades eternas, que constituye una característica del expresionismo en los años de la revolución, y en segundo lugar debido a la tendencia particularmente antirrealista del expresionismo, que impidió el control y la superación de las falsas tendencias mediante una captación artísticamente profunda de la realidad. Por el hecho de adherir el expresionismo, según vimos, al punto de vista de la inmediatez y de conferir a ésta, artística e ideológicamente, una seudoprofundidad y una seudoperfección, aumenta todos los peligros inherentes necesariamente a la fijación de una ideología de transición de esta clase.

En la medida, pues, en que el expresionismo ha ejercido efectivamente una influencia ideológica, más bien ha impedido que favorecido el proceso revolucionario de clarificación de aquellos por él influidos. También este efecto suyo corre paralelamente a la línea de la ideología del USP, no siendo pues en modo alguno casual que ambos se estrellen contra la misma realidad. Constituye una simplificación expresionista de las conexiones reales cuando se dice que la victoria de Noske destruyó el expresionismo. El expresionismo sucumbió, por una parte, con el fin de la primera ola de la revolución, en cuyo fracaso corresponde una gran parte de responsabilidad a la ideología del USP; pero por otra parte sucumbe también a consecuencia de la clarificación de la conciencia revolucionaria de las masas, que empiezan a salir en forma cada vez más enérgica de las fases revolucionarias del periodo inicial no maduro todavía.

No debe olvidarse que no fue solamente la derrota de la primera ola revolucionaria en Alemania la que destronó al expresionismo, sino también la verdadera consolidación de la victoria de la

revolución proletaria en la Unión Soviética. Cuanto más se fue afirmando el dominio del proletariado, cuanto más extensa y profundamente el socialismo fue penetrando la economía de la Unión Soviética y cuanto más vasta y profundamente fueron afectadas las masas por la revolución de la cultura, tanto más enérgica y definitivamente fue desplazado en la Unión Soviética el arte "vanguardista" por el realismo que se iba haciendo cada vez más consciente. La derrota del expresionismo es, pues, en última instancia, el resultado de la madurez de las masas revolucionarias. Precisamente el camino de la evolución de escritores como Maiakowski o, entre nosotros, R. Becher, muestra que es aquí donde hay que buscar y encontrar la verdadera razón de la muerte del expresionismo.

VII

¿Es nuestra discusión puramente literaria? Creo que no. Creo que la lucha entre tendencias literarias y su fundamentación teórica no provocaría tanto revuelo ni despertaría tanto interés si las últimas consecuencias de esta discusión no se sintieran ser importantes en relación con una cuestión política que nos interesa a todos y nos mueve a todos por igual; me refiero al frente popular antifascista.

Bernhard Ziegler ha planteado en la discusión, en forma muy extrama, la cuestión de la popularidad. Se percibe por doquier la excitación que este planteamiento ha provocado, y este interés vehemente es, indiscutiblemente, un elemento positivo. Y Bloch quiere salvar ahora, juntamente con el expresionismo, también la popularidad. Dice:

> El expresionismo tampoco tenía altanería antipopular alguna, antes al contrario, una vez más: el *Blaue Reiter* ("El jinete azul") reproducía pinturas en vidrio de Murnau, fue el primero en llamar la atención sobre este arte campesino conmovedor e inquietante, sobre los dibujos de niños y reclusos, sobre los documentos impresionantes de los enajenados mentales y sobre el arte de los primitivos.

Sin embargo, con una concepción semejante de la popularidad todo se hace confuso. La popularidad no consiste en modo alguno en la impresión ideológicamente indiscriminada, artística y rebuscada, de productos "primitivos". La verdadera popularidad nada tiene que ver con todo esto. Ya que, en otro caso, todo ricachón que colecciona vidrios pintados o plástica negra, o todo petulante que ve en la locura una liberación del individuo respecto de las

trabas mecánicas del intelecto, sería asimismo un campeón de la popularidad.

Sin duda, no resulta nada fácil llegar a una idea justa de lo popular. Porque la descomposición económicamente progresista en sí misma de las formas anteriores de la vida popular por el capitalismo crea en el pueblo mismo una inseguridad de la ideología, de las tendencias culturales, del gusto y del juicio moral: crea posibilidades del envenenamiento demagógico. Y el simple recurso indiscriminado a antiguallas de la producción popular no es en modo alguno, en toda circunstancia y en todas las conexiones, progresista, ni constituye un llamamiento a los instintos vivos del pueblo que, pese a todos los impedimentos, tienden hacia adelante. Y por las mismas razones, tampoco constituye la vasta difusión de un producto literario o de una tendencia literaria signo alguno, en sí, de popularidad. Tanto cosas tradicionales atrasadas (por ejemplo el "arte local") como cosas modernas malas (la novela policiaca) han alcanzado gran difusión entre las masas, sin ser por ello populares bajo ningún aspecto. Con todas estas reservas, no es con todo en modo alguno indiferente qué es lo que de la verdadera literatura de nuestra época ha penetrado entre las masas y hasta qué punto lo ha hecho. ¿Y cuál escritor de toda la "vanguardia" de estas últimas décadas puede compararse al respecto con Gorki, con Anatole France, con Romain Rolland o con Thomas Mann? La publicación en millones de ejemplares de un libro artísticamente tan destacado, ambicioso y sin compromiso como el *Buddenbrooks* debería invitarnos a todos a reflexionar.

El desarrollo del complejo entero del problema de la popularidad es aquí un "campo demasiado vasto", como acostumbra a decir el viejo Briest en Fontane. Nos limitaremos, pues, a dos elementos, pero sin pretender tampoco en modo alguno agotarlos.

Primero, a la relación con la herencia. En toda relación viva con la vida popular, la herencia significa el proceso animado del progreso: un verdadero acoger, recoger, conservar y desarrollar de las fuerzas vivas creadoras, en las tradiciones de los sufrimientos y las alegrías del pueblo, en las tradiciones de la revolución. Tener una relación viva con la herencia significa ser hijo de su pueblo, ser llevado por la corriente de la evolución de su pueblo. Así es Máximo Gorki un hijo del pueblo ruso, Romain Rolland un hijo del pueblo francés, y Thomas Mann un hijo del pueblo alemán. El contenido y el tono de sus obras —pese a toda la originalidad individual, a todo alejamiento de un primitivismo artificioso, artístico, coleccionista y refinado— provienen de la vida, de la historia de sus

respectivos pueblos, son un producto orgánico de la evolución de éstos. De ahí que, pese al alto nivel artístico, vibre en sus obras un sonido que puede hallar y halla efectivamente eco en las más vastas masas del pueblo./

En su actitud respecto de la herencia, el "vanguardismo" forma con esto un contraste violento; se sitúa frente a la historia de su pueblo como frente a una liquidación global de mercancías. Si se hojean las obras de Bloch, sólo se habla en ellas de la herencia y los legados en expresiones como "legado aprovechable", "saquear", etc. Bloch es un pensador y un estilista demasiado consciente, con mucho, para que estas palabras puedan constituir deslices casuales de su pluma; expresan, antes bien, una actitud general frente a la herencia. Para él, la herencia es una masa muerta en la que se puede hurgar a discreción, de la que se pueden arrancar cualesquiera pedazos momentáneamente utilizables y ensamblarlos, según las necesidades del momento, a voluntad.

Esta manera de ver la ha expresado Hans Eisler de modo categórico en un artículo escrito juntamente con Bloch. Estaba entusiasmado —con razón— con la demostración a propósito del *Don Carlos* en Berlín. Sin embargo, en lugar de reflexionar sobre lo que Schiller fue en verdad, en qué residía su verdadera grandeza, cuáles fueron sus limitaciones, lo que significó en su día y sigue significando para el pueblo alemán, qué escombros de prejuicios reaccionarios juntados por los ideólogos de la reacción hay que apartar para convertir a Schiller en un arma del frente popular antifascista y de la liberación del pueblo alemán, en lugar de esto establece para los escritores de la emigración, en relación con la herencia, el siguiente programa de acción: "¿En qué consiste, con todo, nuestra misión fuera de Alemania? Es obvio que hemos de ayudar *únicamente a separar y preparar material* clásico adecuado para esta lucha" (la cursiva es mía, G. L.). Eisler propone, pues, deshojar a los clásicos para formar una especie de *Büchmann* antifascista y ensamblar luego los "trozos adecuados". No es posible comportarse frente al glorioso pasado literario del pueblo alemán con mayores incomprensión, altanería y repulsa.

Es el caso, sin embargo, que la vida del pueblo alemán es objetivamente un todo continuo. Una doctrina como la de los "vanguardistas", que no ve en las revoluciones más que rupturas y catástrofes, que quiere aniquilar todo lo pasado y, lo que es más, romper toda conexión con el grande y glorioso pasado, esto es la teoría de un Cuvier, pero no la de Marx y Lenin. Constituye un paralelo anarquista a la teoría de la evolución del reformismo. Éste no ve

más que continuidad, y aquellos no ven más que rupturas, abismos y catástrofes. Pero la historia es una unidad viva, dialéctica, de continuidad y discontinuidad, de evolución y revolución. Lo que interesa pues aquí, como doquiera, es el contenido justamente apreciado. Lenin dice a propósito de la concepción marxista de la herencia: "El marxismo consiguió su importancia histórico-universal como ideología del proletariado revolucionario no repudiando en absoluto las conquistas más valiosas de la época burguesa, sino apropiándose y estudiando todo lo que contiene de precioso la evolución del pensamiento humano y de la cultura humana, más de dos veces milenaria." De lo que se trata, pues, es de saber dónde hay que buscar lo verdaderamente valioso.

Si la cuestión de la herencia se plantea debidamente, esto es, en íntima conexión con la vida del pueblo y sus aspiraciones progresistas, entonces conduce orgánicamente a nuestro segundo complejo de problemas, a saber: a la cuestión del realismo. Las concepciones modernas del arte popular, influidas fuertemente por las teorías "vanguardistas" del arte, han relegado a segundo plano del interés el realismo originario en la actividad artística del pueblo. Tampoco en esta cuestión no nos va a ser posible exponer el problema en toda su extensión; hemos de limitarnos a señalar un punto importante.

Estamos hablando aquí de literatura con escritores. Y hemos de recordar que, debido al curso trágico de la historia alemana, la tendencia realístico-popular no ha sido ni con mucho tan poderosa en nuestra literatura como en Inglaterra, Francia o Rusia. Pero esto es precisamente lo que ha de estimularnos a dirigir nuestra atención más intensa a la literatura realístico-popular existente del pasado alemán y a mantener erectas sus tradiciones productivas vivificantes. Y si nos orientamos en este sentido, vemos que, a pesar de toda la "miseria alemana", esta literatura realístico-popular ha producido obras maestras tan formidables como por ejemplo el *Simplicissimus* de Grimmelshausen. Puede dejarse a cargo de Eisler y Bloch el apreciar el valor de montaje de los pedazos rotos de esta obra maestra, pero es lo cierto que para la literatura alemana ésta seguirá viviendo, en su grandeza (y con sus limitaciones), como *un todo* vivo y actual. Porque únicamente si se consideran las obras maestras del realismo del pasado y del presente cada una en su conjunto, si se aprende de ellas, se cultiva su difusión y se fomenta su comprensión, sólo así halla expresión el valor actual, político y cultural, de las grandes plasmaciones realistas, a saber: su variedad inagotable, en contraste con la unilateralidad —en el mejor de los

casos ingeniosa— del "vanguardismo". A Cervantes y Shakespeare, a Balzac y Tolstoi, a Grimmelshausen y Gottfried Keller, a Gorki, a Thomas Mann y a Heinrich Mann, el lector de las grandes masas del pueblo tiene acceso a partir de los más diversos lados de la experiencia de su propia vida. Como que el efecto extenso y duradero del gran realismo se funda precisamente en que la posibilidad de dicho acceso está dada —podría decirse— por una infinidad de puertas. La riqueza de la plasmación, la profunda y justa concepción de manifestaciones típicas y duraderas de la vida humana son las que producen la gran influencia progresiva de estas obras maestras; en el proceso de su apropiación, los lectores clarifican sus propias vivencias y experiencias, ensanchan su horizonte humano y social y se preparan, mediante un humanismo vivo, a acoger las consignas del frente popular y a comprender su humanismo político; por medio de la comprensión de las épocas progresivas y democráticas de la evolución de la humanidad proporcionada por la obra de arte realista, se prepara en el alma de las grandes masas un nuevo suelo para la democracia de nueva acuñación que representa el frente popular. Cuanto más profundamente arraigue en este suelo la literatura de la lucha antifascista, tanto más creará tipos profundamente arraigados de la ejemplaridad y lo odioso, tanto mayor será su resonancia en el pueblo.

A Joyce y a otros representantes de la literatura "vanguardista" sólo conduce una puerta muy angosta; hay que "descubrir una pequeña maña" para siquiera comprender lo que allí ocurre. Y en tanto que con el gran realismo el acceso más fácil proporciona también una rica explotación humana, con la literatura "vanguardista", en cambio, las grandes masas del pueblo nada pueden aprender. Precisamente porque en esta literatura faltan la realidad y la vida, impone a los lectores (en lenguaje político: de modo sectario) una concepción angosta y subjetivista de la vida, en tanto que el realismo da respuesta, con su profusión plasmada, a preguntas formuladas por el propio lector: ¡respuestas de la vida a preguntas planteadas por la vida misma! La comprensión difícilmente asequible del arte de "vanguardia", en cambio, da unos ecos psíquicos tan subjetivistas, deformados y desfigurados, que el hombre del pueblo no puede jamás traducirlos al lenguaje de sus propias experiencias vitales.

La relación viva con la vida del pueblo, el desarrollo ulterior progresista de las propias experiencias de la vida de las masas: he aquí precisamente la gran misión social de la literatura. Nada tiene de casual que el joven Thomas Mann, al criticar acerbamente

en sus obras la problemática y el desprendimiento respecto de la vida de la literatura europea occidental y situarla en el lugar justo en el conjunto de la literatura, llamara "santa" a la literatura rusa del siglo XIX. Lo que quería decir era precisamente este carácter progresista vivificante y popular.

El frente popular significa: la lucha por la verdadera popularidad, unión múltiple con la vida entera hecha historia —hecha historia de un modo peculiar— del propio pueblo; significa encontrar normas y consignas que despierten hacia una vida nueva políticamente eficaz las tendencias progresistas de esta vida popular. Por supuesto, esta comprensión viva de la peculiaridad histórica de la vida popular no excluye en modo alguno la crítica de la propia historia; por el contrario: semejante crítica es la consecuencia necesaria de un verdadero conocimiento de la propia historia, de una comprensión verdadera de la vida del propio pueblo. Porque es el caso que las aspiraciones progresistas democráticas no lograron imponerse por completo y sin roces en pueblo alguno, y mucho menos todavía en la historia del pueblo alemán. Y la crítica ha de partir de la comprensión justa y profunda de la verdadera historia. Pero toda vez que el periodo imperialista llevó aparejados los impedimentos más fuertes del progreso y la democracia (tanto en el terreno político como en el cultural), la crítica aguda de los fenómenos de decadencia políticos, culturales y artísticos de dicho periodo constituye un elemento necesario para abrirse paso hacia la verdadera popularidad. Forma parte de los principales fenómenos de decadencia en el sector del arte la lucha —consciente o inconsciente— contra el realismo, así como el empobrecimiento y el aislamiento, de esto resultantes, de la literatura y el arte.

Hemos visto en nuestros comentarios que este proceso de decadencia no ha de tomarse en absoluto de modo fatalista, que se han agitado por doquier y siguen agitándose todavía fuerzas vivas que combaten esta decadencia no sólo política y teóricamente, sino también con el medio de la plasmación artística. Es nuestra misión orientarnos hacia estas fuerzas positivas del realismo verdadero, profundo e importante.

La emigración y las luchas del frente popular en Alemania y en otros países han reforzado necesariamente estas tendencias fecundas. Bastará tal vez si nos referimos aquí a Heinrich y Thomas Mann, quienes viniendo de puntos de partida distintos han crecido ideológica y literariamente, en estos años precisamente, más alto de lo que hicieran antes. Pero se trata aquí de una amplia corriente en la literatura antifascista. Son precisamente los escritores más impor-

tantes y de mayor talento los que han emprendido esta senda o empiezan a emprenderla.

Sin embargo, con esta comprobación no se pretende afirmar en modo alguno que la lucha contra las tradiciones antirrealistas del periodo imperialista esté ya terminada. Nuestra discusión demuestra, por el contrario, que estas tradiciones tienen todavía fuertes raíces en partidarios fieles, importantes y políticamente avanzados del frente popular y en enemigos apasionados del fascismo. Y precisamente por esto nuestra discusión despiadada pero inspirada en la camaradería ha revestido gran importancia. Porque no sólo las masas, sino también los ideólogos (los escritores y los críticos) aprenden a través de sus propias experiencias en la lucha de clases. Constituiría un grave error no ver la tendencia viva y creciente hacia el realismo que, precisamente debido a las experiencias de la lucha del frente popular, se apodera también de aquellos escritores que antes de la emigración se enfrentaban a estas cuestiones de modo muy distinto.

Era propósito de estos comentarios mostrar la conexión íntima, variada y multilateral entre el frente popular, la popularidad de la literatura y el verdadero realismo.

CORRESPONDENCIA ENTRE ANNA SEGHERS Y GEORG LUKÁCS

28 de junio de 1938

Querido Georg Lukács:

La mesa en la que tuvimos nuestra última velada de discusión —creo que fue en un local de la Friedrichstrasse— se ha convertido entretanto en una mesa muy grande. Tú estás sentado muy lejos de mí. Sin embargo, quisiera hacer en esta carta lo mismo que solía hacer en tales veladas. No quisiera aportar una contribución, sino simplemente formular un par de preguntas en aquello en que tus argumentos no me resultaron completamente claros. En estos últimos años has examinado diversos temas que son de gran importancia para los escritores y aun, posiblemente, los más importantes. Has conducido mis pensamientos y los nuestros hacia aspectos a los que probablemente no se habrían dirigido por sí solos. Nos has aclarado muchas cuestiones. Allí donde existe una discrepancia, ésta es fuerte y directa, y por esto también útil y clarificadora para nuestro trabajo.

También en tu último trabajo sobre el método, sobre el realismo, se nos han hecho claras muchas cosas. He leído ahora aquí tus explicaciones, también las últimas y definitivas, con todo el interés que este tema ha de encontrar en un escritor. Pese a que también con este trabajo mucho se ha aclarado una vez más y pese a que en muchos puntos importantes no tenga yo objeción *esencial* alguna (es probable, con todo, que en el curso de esta carta surjan algunas), no me he sentido sin embargo totalmente satisfecha al cerrar el cuaderno, el cuaderno en que terminaba la discusión sobre el realismo. Y he aquí que durante toda esta semana me he estado preguntando de dónde podía provenir esta insatisfacción, ya que, como digo, mis objeciones por sí solas no pueden ser causa de cierto vacío que esta larga y enjundiosa discusión deja con todo en mí. Creo, pues, que la culpa no es de *lo* que se dijo, sino de lo que *no* se dijo o que, tal vez, tú no has dicho todavía.

Quisiera citar un episodio de la historia de la literatura alemana en el que tal vez hallan expresión algunas de las cosas que vuestra discusión omitió. Es sabido que Goethe, especialmente en una determinada época de su vida, se pronunció en forma extraordinariamente desfavorable a propósito de ciertos fenómenos de la joven

generación de escritores. Su confrontación categórica de "clásico igual a sano, y romántico igual a enfermizo" la conoces ya, y probablemente también su pequeño trabajo sobre los "talentos forzados", etc. Acogió a Kleist y a muchos otros con frialdad. En cambio, trató con extraordinario calor y ayudó todo lo que pudo a un tal Zacharias Werner al que hoy nadie conoce, un burguesote mediocre que en cuestiones metódicas coincidía con él. Ocurre sin duda con frecuencia que individuos geniales que tienen una gran concepción sólo pueden pensar a través de ésta y comprendan más bien a los mediocres adaptados que a los extraños. Sólo que aquí se trata precisamente de Goethe por una parte y de Kleist por la otra, es decir, de una determinada generación de escritores. ¡Y qué generación! Kleist murió en 1811 por suicidio, Lenz en 1792 de locura, Hölderlin, loco desde 1804, murió en 1843, murió Bürger, en estado de enfermedad mental, en 1794, murió la Günderode por suicidio, etc. Goethe, por otra parte, llegó a viejo, a muy viejo, pudiendo completar su obra, aquella obra, precisamente, que su pueblo admiró y sigue admirando, inquietante para dicho pueblo y casi inexplicable por su extensión y profundidad, por su carácter compacto y por su totalidad, una obra, precisamente, que muestra al hombre en todas sus posibilidades humanas. Sin embargo, subjetivamente esta obra se logró al precio de una fuerte adhesión de su creador a la sociedad existente, en tanto que una rebelión la hubiera hecho probablemente peligrar. Goethe sentía una profunda aversión por toda clase de disolución —la disarmonía de la generación de escritores, cuya enfermedad le parecía consecuente (véase Gorki, *Sobre el significado social de la locura,* véase la disolución de la muerte en Schiller, amigo de Goethe, etc.). Me olvidaba todavía que en agosto de 1830 murió August Goethe: su padre no le había permitido alistarse en las guerras por la libertad. Quería ver "su existencia terrena proseguida terrenamente". Corresponde tal vez también a este lugar la carta de un aspirante a un cargo de pastor protestante que en tiempos de Goethe recorre Sachsen-Weimar y comprueba que en ninguna otra zona de lengua alemana había encontrado tanta suciedad e ignorancia y superstición, lo que considera sorprendente para un pequeño país en cuya capital se hallaban reunidas las cabezas más célebres y preclaras del pueblo. No me entretengo en estas cosas para pasar acaso de aquí a la cuestión de la "herencia", sino en otra conexión, que indicaré más adelante.

De momento, sin embargo, volvamos a Kleist o, respectivamente, a Zacharias Werner. Para Goethe, pues, lo artístico de Kleist —y de muchos otros— pasaba, si no parecía conducir a una síntesis

verdadera, al trasfondo. En este caso, en favor de un individuo, quien, por lo menos a través del método, iba derechamente a algo. Podría por supuesto aducirse una docena de ejemplos similares. Y ahora se preguntará qué es lo que significa propiamente este algo específicamente artístico. No me refiero ahora aquí a cuestiones como las del talento, de los dotes, del genio, lo que éste sea, etc., sino que me refiero al proceso específicamente artístico, tal como lo describe Tolstoi tal vez de la manera más bella, pero como lo describen probablemente todos los que lo han observado justamente. En su diario indica Tolstoi que este proceso de creación es en cierto modo en dos etapas. En la primera, el artista acoge aparentemente la realidad de modo inconsciente y directo, la acoge como totalmente nueva, como si nadie antes que él hubiera visto lo mismo: lo consciente desde hace tiempo se hace nuevamente inconsciente; en la segunda etapa, en cambio, se trata de volver a hacer consciente dicho inconsciente, etcétera.

Todas estas explicaciones, que ya conoces, coinciden en conjunto con las tuyas, y es natural que coincidan. Ahora bien, las partes principales de la discusión sobre el realismo se refieren ante todo, ya que se trata de una discusión acerca del método, a la segunda etapa en cuestión de la creación artística, a saber: qué es lo que deba suceder con esta acogida inconsciente de la realidad para que resulte de ella una obra de arte verdadera, socialmente indicadora de futuro. Se pregunta, pues, si la ocupación con el método puede tener lugar separada a tal punto de la primera etapa del proceso artístico. Para que no me interpretes erróneamente: sé, como lo sabes tú, que el método es algo tan "específicamente artístico" como el primer proceso en cuestión. Sin embargo, si es infinitamente importante pasar a través de esta primera etapa de la reacción primaria a la realidad, no lo es menos no olvidar nunca que dicha reacción primaria, precisamente, constituye la premisa, el supuesto previo, de la creación artística, sin la cual no se llega mayormente a una síntesis que sin el método. Tal vez esto te ha parecido a ti demasiado obvio para que tuvieras que señalarlo expresamente. Sino que, desafortunadamente, nada es obvio. En estos últimos cinco años han venido a menudo a verme camaradas, algunos con talento, otros con menos talento y otros sin talento alguno, en plena posesión del método del realismo, plasmadores, no descriptores, o así lo creían por lo menos. Lo que le sucedió al *Aprendiz de brujo* fue un idilio, comparado con lo que habían hecho estos amigos. Habían logrado desencantar el mundo entero. En ellos, aquella reacción primaria (de la que Tolstoi dice que la realidad entera

ha de volver a influir de nuevo totalmente fresca e inconsciente sobre el individuo para que éste pueda plasmarla luego de modo tanto más consciente) estaba totalmente enterrada o no existía en absoluto. Describían un mundo no vivido, que tampoco podía revivir simpáticamente en el lector. De ahí que se esforzaran por introducir a como hubiera lugar en una seudofábula cualquiera momentos grandiosos de la vida de la clase trabajadora, que ellos habían inclusive compartido, ya que, en cuanto a inventar alguna auténtica, de esto no estaban todavía en condiciones en este punto de su madurez, y creían haber resuelto de este modo para sí la discrepancia entre "plasmar o describir". Había entre ellos individuos dotados, sólo que había que reconducirlos primero a su impresión elemental. Porque es el caso que cuanto más conscientemente vive el individuo, cuanto más clara es su visión de las conexiones sociales, tanto más difícil se le hace en general aquello que Tolstoi designa como "volver a hacer inconsciente". Tú dirás ahora, con razón, que la culpa de las malas interpretaciones o inclusive de novelas fracasadas no es tuya. Y sólo menciono esto, porque ahora se recurre con mucha frecuencia al *método,* allí donde sin embargo la falta empieza en un punto muy anterior del proceso artístico.

Volvamos ahora nuevamente a Kleist. Por supuesto, no puede compararse su generación con la nuestra. Si algo tienen en común, es tal vez cierto estancarse "en la primera etapa". La realidad de su tiempo y de su sociedad no ha ejercido sobre ellas la impresión paulatina y duradera, sino una especie de efecto traumático. El porqué un artista no supere esta impresión directa, ya sea que no la puede superar y se atormenta con ella, ya sea inclusive que no la quiere superar y la fija, esto puede tener muchas razones, razones subjetivas que, con todo, provienen siempre, por supuesto, de su posición social. Ayer como hoy, la vacilación de un artista en cuanto a orientarse hacia la realidad puede tener causas muy diversas. Pura incapacidad (por ejemplo la que se rehincha en algún ismo) o bien, entre otras, el llamado "miedo a la evasión". Éste tiene un efecto muy adverso a la realidad. El artista olvida, en tal caso, que para él, lo mismo que para todo individuo activo, el atrevimiento y la responsabilidad son indispensables. Sin embargo, antes de llegar todavía al método, antes de hablar de la superación de la inmediatez, hay que ocuparse del primer proceso, del inmediato. Y para que tampoco aquí se me interprete mal, no quiero decir, por supuesto, que haya que acentuar aquí un "lanzarse", una especie de inspiración mágica, sino que lo que importa es: *qué* es lo que en la realidad impresiona y a *quién* impresiona.

Así, pues, aquella doble tarea que tú mismo describes ha de hacerse tanto más difícil cuanto más fuerte sea la inmediatez (ya que tanto más difícil resulta su superación, aunque tanto mayor es también el mérito), cuanto más violenta y poderosamente influya la realidad sobre los artistas. De modo que esta realidad de la época de crisis, de las guerras, etc., ha de soportarse primero, hay que mirarla cara a cara, y hay que plasmarla luego. Incontables sedicentes artistas no la miran en absoluto cara a cara, o sólo lo hacen aparentemente. Tales épocas de crisis se distinguen desde siempre en la historia del arte por bruscas rupturas de estilo, por experimentos y por curiosas formas híbridas, y luego puede ver el historiador cuál camino acabará por hacerse viable. Con esto no quiero decir que hayan de producirse necesariamente fracasos o intentos estériles. Me pregunto, además, si más de un intento fue efectivamente estéril. Al hundirse la Antigüedad, en los siglos en que la cultura cristiana del Occidente empezaba a desarrollarse, se produjeron incontables intentos enderezados a adueñarse de la realidad. Pero también en tiempos menos remotos, a fines de la Edad Media, al empezar el arte burgués. El burgués se representaba entonces a sí mismo en el altar como fundador, en los monumentos funerarios, etc. Finalmente surgieron los primeros retratos particulares acabados, intentos sin duda muy cuestionables y, con todo, precursores de Rembrandt. Desde el punto de vista del arte antiguo o donde el punto de vista del florecimiento del arte medieval, lo que vino después era mera desintegración. En el mejor de los casos, absurdo y experimental. Y sin embargo era, con todo, el comienzo de algo nuevo. A esto contestarás tú aquello que pusiste de título a tu última contribución, a saber: que se trata siempre de realismo. En este punto quisiera formular un par de meras preguntas. Define por favor una vez más, exactamente, lo que entiendes por realismo. Este ruego no es superfluo. En vuestra discusión, toda la terminología se emplea de modo muy diverso y a veces impreciso. Resulta confuso, entre otros esto: realismo *hoy* o realismo *en general,* es decir, orientación hacia el mayor grado de realidad asequible en cada momento considerado. No cabe duda que muchas ideas religiosas que han perdido su verdad para nosotros constituyeron en su día un paso hacia la realidad. Si hoy algún artista sigue trabajando o vuelve a crear a partir de un semejante punto de vista desvirtuado, ¿es en tal caso el resultado culpa del método, o se encuentra acaso la falta en algún punto anterior del proceso creador? Y tales "faltas" se producen ahora precisamente con mucha frecuencia, como puedo verlo en muchos manuscritos que vienen de Alemania, porque el fascismo

hitleriano vuelve en cierto modo a la cultura bárbara, de modo que, comparadas con ello, algunas etapas de la historia de la humanidad superadas desde hace ya mucho vuelven a aparecer como repletas de realidad y nuevas. Espero sinceramente que me comprendas. A condición de tomar los conceptos tal como se emplearon durante la discusión, se dieron también en el gótico una tendencia realista, una tendencia naturalista, etc. Es indudable que ha habido en arte periodos totalmente no realistas, si tomas el concepto tal como se empleó en general, aunque no siempre, en la discusión. En el curso centenario del arte antiguo, durante sus diversos periodos estilísticos, los artistas emplearon todos los métodos posibles. Si se completan las esculturas con las pinturas de los vasos, se sabe todo lo que en la Antigüedad fue posible. Antes de la erección del Atleta de Mirón, el arte antiguo fue en parte esencialmente distinto de lo que fue después. Como tú sabes, cada generación prefiere otra Antigüedad. La Antigüedad de Goethe-Winckelmann era tan distinta del antiguo periodo que prefería por ejemplo mi generación, como el gótico, o como el arte románico del gótico. Y dentro de cada periodo varios métodos buscaban la solución. (Sería conveniente, además, escribir también acerca de la relación entre el método y el estilo.) Pese a que ahora no hago más que señalar y he formulado como de paso y sin mayor precisión, tú comprenderás sin duda el sentido de mis preguntas y verás dónde hay una laguna en la discusión sobre el realismo. Y ahora, otro elemento más, cuya peculiaridad resulta asimismo lo más clara en las artes plásticas. Yo misma, y a muchos más les habrá ocurrido lo mismo, no he considerado a muchos artistas como realistas hasta que tuve personalmente la posibilidad de conocer de cerca su existencia social. ¡Qué de descendientes idealistas e insípidos ha tenido la pintura italiana en Alemania! Sólo en Italia podía saberse que estos pintores italianos habían sido verdaderamente realistas, no siendo idealistas en nada; así eran, en efecto, los colores de su tierra y así era la totalidad de su vida. O inversamente. El Greco ha ejercido varias influencias sobre pintores de nuestra época. Y solamente el verano pasado, cuando fui por primera vez en mi vida a España, se me hizo claro en qué grado este pintor, que a los ojos de muchos pasaba por irrealista, era en realidad realista. Sus colores no eran en modo alguno visiones, sino los colores de su tierra. Sus proporciones son adaptadas a las proporciones de sus personajes, sólo que él se ha atrevido a verlo todo. Corresponde también a este lugar el fenómeno de que artistas a los que se ha conocido en su juventud como revolucionarios, fantasiosos, etc., aparezcan de repente, cuando

se los vuelve a ver después de algunos años, como moderados y calmados y mucho más reales que anteriormente. En la exposición milenaria del arte francés de la Exposición Internacional de París no fue sólo una impresión subjetiva mía la de que los grandes impresionistas franceses se habían convertido en clásicos en muy poco tiempo, de que habían fijado la realidad de su época y de su sociedad francesa para todos los tiempos y todas las sociedades exactamente del mismo modo que Rembrandt o el Tiziano habían fijado la suya. En efecto, la alineación de elementos aparentemente casuales sólo posteriormente se reveló como el desarrollo de lo típico y de los elementos esenciales de la cara de la clase. Sólo que el espectador estaba acostumbrado a percibir otra cosa como esencial en una cara. Porque es el caso que el individuo adapta hoy a menudo la realidad a la copia, en lugar de al revés. "Una aurora como en un cuadro", "Una cara como de Rembrandt".

En el problema del cartel, el montaje y el chiste hiciste una concesión. Durus hace otra: en Marc (de modo característico acentúa el elemento de cuento de hadas en los caballos azules, ¿y no es acaso el cuento de hadas una especie de antípoda del chiste?). Al principio preguntas si existe siquiera un solo expresionista de verdad. Y por mi parte quisiera preguntar, inversamente, si existe siquiera una sola obra de arte verdadera en la que no esté contenida alguna sustancia de realismo, esto es, cierta tendencia en el sentido de conferir conciencia a la realidad. Pero hay en esto un gran peligro, no en esta carta ni en una conversación entre tú y yo, pero sí para el artista y para lo específicamente artístico. Solamente el gran artista puede hacer completamente consciente un nuevo pedazo de realidad; otros, en cambio, sólo ven este pedazo de realidad y no logran por completo hacerlo consciente, o lo logran solamente después de muchas dificultades. Pero tampoco los muy grandes logran siempre conferir conciencia en relación con el momento determinado o con la sociedad determinada en cada caso. Después de la *Ronda nocturna,* Rembrandt fue objeto de mofa y se vio arruinado. Y a todas las grandes síntesis han precedido, tanto en los artistas individuales como entre las generaciones enteras de artistas, tomas de inventario de la nueva realidad, experimentos. Aun el artista más realista tiene sus "periodos abstractos", y es necesario que los tenga.

Todos los elementos importantes que se desarrollaron en la *crítica de los métodos* han de ser válidos también, si son justos, en relación con el *método de la crítica,* de la orientación de los escritores antifascistas. Todos los elementos, tales como totalidad, superación de la inmediatez, conocimiento profundo de las conexiones sociales

mantienen efectivamente su validez. El objeto del crítico, y más aún del maestro, es el artista y la obra de arte, el enlace social único, peculiar, de los factores subjetivo y objetivo, el punto de transbordo del objeto al sujeto y retorno al objeto. Si se aplican todos estos elementos al método de la crítica, hay que exigir que ésta penetre de otro modo que hasta ahora en la totalidad del proceso artístico; que sitúe ordenadamente los diversos trabajos en la obra conjunta del escritor en cada caso; que esté en condiciones de reaccionar directamente al arte, pero de sobreponerse también a un juicio espontáneo, con objeto de que nos presente una obra de arte, indirectamente sí, pero no a manera de un cartel; para que no sea el montaje de una crítica, sino una crítica verdadera. Solamente así podrán evitarse en nuestra crítica los juicios erróneos que provienen en parte de un desbordamiento completo de todo sentimiento artístico directo y, en parte, de la incapacidad de salirse de una impresión inmediata. Entonces no ocurrirá que se loe una novela como la de Glaeser, para servirme de un ejemplo cualquiera, como modelo de la épica del frente popular, ni se sostendrá que Brentano haya sido inspirado por Glaeser, sino que se examinará su libro serio, *Chindler*, con mayor seriedad. Entonces veremos que Marchwitza ha intentado en los *Kumiaks* algo totalmente nuevo, y le ayudaremos. Vicki Baum ha escrito ya desde antes del fascismo hitleriano cosas bastante buenas. Había ya por ejemplo un buen pedazo de realismo en su novela de Hollywood de hará pronto diez años, lo que en mi calidad de lectora asidua del *Berlín gráfico* (*Berliner Illustrierte*) debo confesar honradamente. Por tanto, si se comenta a Döllin escuetamente en una o dos columnas y a la Baum, en cambio, muy a fondo en muchas columnas, entonces me parece que no se guardó la debida proporción, aquella proporción que constituye uno de los elementos más importantes del realismo.

Y permíteme ahora, Lukács, que me dirija a ti personalmente. En los últimos años es mucho lo que de ti he aprendido. Pero de hecho, tú no escribes para mí o para nuestro círculo inmediato de amigos, ni escribes únicamente como historiador de la literatura, sino que escribes en última instancia como maestro y te diriges a todos los escritores antifascistas. Cuando juzgas a propósito de ciertos grupos de escritores y les concedes que sólo efectúan intentos atrayentes, pero reprochándoles haber convertido la literatura alemana en escenario de juegos de formas, es posible que tu juicio mismo sea espontáneo. Pero inclusive admitiendo que sea justo, cabe preguntar, con todo, si en el curso de una enseñanza, como auxilio, es indicado en esta forma.

Ya que el pobre Dos Passos ha de pagar por los demás, debería por lo menos concedérsele que ha enriquecido la literatura de nuestro tiempo en algunos asuntos importantes. ¿En jirones de asuntos? Sea, pero con jirones tales, con todo, como la historia de la pareja de enamorados sin trabajo, que es expulsada de la dársena, es puesta en la calle por la patrona y no encuentra en Nueva York lugar alguno para asentarse. O bien el entierro del soldado desconocido, que es en sí todo un poema.

Romain Rolland y Thomas Mann, a los que tú enfrentas a los Dos Passos, son sin duda alguna grandes escritores, son, sin duda alguna, vanguardia. Sin embargo, aun prescindiendo de que se formaron en un tiempo distinto del de la mayoría de los escritores a quienes tú te diriges; inclusive si Shakespeare, Homero y Cervantes resucitaran, tampoco ellos podrían regalar a los nuevos escritores la inmediatez de sus experiencias básicas. Podrían mostrarles a lo sumo con cuál método sus experiencias básicas se convirtieron en obras de arte imperecederas. Precisamente con el método del realismo, contestas tú, precisamente mediante la solución de aquella doble tarea.

Sin embargo, a los escritores antifascistas no se les exige solamente la doble tarea que tú mismo has expuesto, sino una tarea triple: la entrega total física e intelectual, podría decirse, la reconducción de la obra a la realidad. Si el escritor individual, si los escritores antifascistas logran una síntesis tan poderosa, entonces lo han logrado todo. Los escritores que se encuentran en esta posición clave necesitan la enseñanza más apasionada y más a fondo y la crítica más cuidadosa y diferenciada. Aparte de esto, es el caso que los escritores son gente sensible y receptiva. Como que una parte de su oficio se funda precisamente en su sensibilidad y su receptividad.

En la creación de una obra de arte, lo mismo que en toda acción humana, lo determinante es la orientación hacia la realidad, y en esto no se da, como tú dices, punto alguno de reposo. Sin embargo, lo que tú consideras como descomposición se me antoja más bien a mí una toma de inventario; lo que tú consideras como experimento formal, como intento violento de un nuevo contenido, como un intento inevitable.

Querido Lukács, esto no es pues más que una carta. No contiene más que un par de impresiones, tal como me las proporcionó la lectura, o sean, pues, impresiones espontáneas y sin elaborar. Tal vez algunas sean inexactas, tal vez carezcan otras de importancia. Pero supongo, con todo, que te gusta que te escriba. Si te da por

contestar, has de tener presente esto: vosotros, allá, discutís y argumentáis, pero yo, aquí, no tengo más que el resultado impreso de la discusión.

Te saluda
tu *Anna Seghers*

28 de julio de 1938

Querida Anna Seghers,
también yo recuerdo, cuando me pongo a contestar a tus objeciones y preguntas, las antiguas discusiones de Berlín que, con gran pesar mío, ya no podemos proseguir de viva voz. Pero tú comprenderás sin duda, es más, estoy seguro de que no esperas otra cosa, sino que también ahora, lo mismo que en nuestros tiempos de Berlín, descarte yo ante todo lo que no pertenece propiamente al tema estricto de nuestra discusión.

No debes olvidar, ante todo, que mi artículo es una respuesta en una discusión determinada. (Por lo demás, y dicho sea de paso, ésta no versaba sobre el realismo, sino que fui yo quien trató de orientar la atención hacia éste.) De modo que en la argumentación, en la elección de ejemplos, etc. hube de atenerme a los artículos anteriores del debate. Así, por ejemplo, me referí a Joyce y a Dos Passos *únicamente* porque éstos aparecían en Bloch como figuras cumbre de la moderna literatura vanguardista.

Luego he de descartar aquí todo lo que tú dices a propósito de la crítica en general. No voy a defender más que mi *propia* posición. Acerca de cuál sea, por ejemplo, la extensión en nuestras revistas de los juicios sobre los diversos escritores, en esto no tengo prácticamente influencia alguna. Quisiera asimismo descartar lo que dicen otros críticos, aun si pretenden apoyarse en mí. No es solamente la literatura la que se encuentra en un estado difícil de transición, sino también la crítica. Y así, pues, no existe más posibilidad que la de marchar separados y pegar juntos. Quiero decir: lo que cada uno de nosotros hace bien, beneficia a la colectividad. Pero los errores de cada uno son exclusivamente suyos. Y yo quiero responder únicamente por lo que he sostenido personalmente.

Y finalmente, una pequeña pregunta previa todavía: tú hablas de los camaradas quienes, "en plena posesión del método del realismo", han sido "plasmadores, y no descriptores" y los cuales, como tú lo has visto sin duda justamente en la mayoría de los casos, han producido monstruosidades literarias. Créeme, querida Anna Seg-

hers, que no he proporcionado a esos aprendices ni siquiera una escoba no encantada. Recuerda el invierno de 1931 a 1932 en Berlín. Por lo que sepa, fui yo el primer crítico de nuestra literatura que descubrió los errores de plasmación precisamente de esta clase. Recordarás seguramente que se me hicieron entonces al respecto amargos reproches, que se me imputó haber sobrevalorado la literatura burguesa en perjuicio de la proletaria. Pero recordarás también que yo subrayé entonces precisamente esto, a saber: que dichos escritores ponen el *informe* en el lugar de la plasmación. El aire y el papel son elementos pacientes. Cada uno puede referirse, oralmente y por escrito, a lo que mejor le convenga. Sin embargo, existen a pesar de todo conexiones objetivas, y éstas me permiten afirmar que ninguna de tales referencias tiene en mis artículos fundamento material alguno.

Y ahora, pasemos a las cuestiones realmente importantes. Estás totalmente en lo justo al destacar con tanta energía las dos etapas o momentos del proceso de creación. Estoy de acuerdo contigo en largos trechos de tus comentarios, únicamente en una cuestión, aunque por cierto importante, me has interpretado mal. Y esta cuestión me gustaría ahora —sin el menor espíritu polémico— precisarla un poco. He hablado a menudo en mi artículo de un atascarse de los escritores al nivel de la imediatez. Este concepto de la inmediatez parece coincidir a primera vista con el concepto de aquella inmediatez de la que tú hablas como de la primera etapa del proceso de creación. Sin embargo, esto no es así. En mi artículo, la inmediatez no significa una forma de comportamiento psicológico cuyo opuesto o respectivamente cuyo desarrollo sería la toma de conciencia; la inmediatez significa allí un determinado *nivel* de la percepción del contenido del mundo exterior, independientemente de si esta percepción va acompañada de mucha conciencia o de poca. Me permito recordarte los ejemplos económicos por mí aducidos: me mantengo en ellos, pues son más claros y precisos que los que puedan sacarse de la literatura. Así, pues, si alguien ve la esencia del capitalismo en la circulación monetaria, el nivel de su concepción es inmediato, inclusive si después de diez años de pensar laboriosamente al respecto acaba escribiendo sobre esta concepción un libro de dos mil páginas. En cambio, si un trabajador ha captado instintivamente el problema de la plusvalía, ha salido ya de dicha inmediatez económica, inclusive si las palabras con que se explica a sí mismo y a los demás dicho conocimiento siguen siendo espontáneas, inspiradas en el sentimiento e "inmediatas". Y es la superación *de esta* inmediatez la que yo he exigido del escritor.

Considerada la cosa abstractamente, esta inmediatez es distinta de aquella de que tú hablas. Estoy de acuerdo cuando en relación con los modelos literarios dices: "No pueden regalar a los nuevos escritores la inmediatez de sus experiencias fundamentales." Esto es absolutamente cierto. Sin una inmediatez de estas experiencias fundamentales no se da modelo literario alguno, no se produce obra alguna que valga la pena de dedicarle siquiera una sola palabra. Y si algún camarada o colega viniera a decirte que estoy contra aquella inmediatez de la que tú has hablado, dile que es un tonto rematado y que, antes de pronunciarse en materia de cuestiones teóricas, aprenda a leer correctamente. Así, pues, esta inmediatez de la impresión fundamental que tú has definido adecuadamente constituye nuestra base común, a partir de la cual trataré de ilustrar algunas cuestiones mejor de lo que me fue posible en mi artículo.

Estarás sin duda totalmente de acuerdo conmigo si admito desde luego la necesidad de la inmediatez que tú destacas pero afirmo, al propio tiempo, que no es en modo alguno algo aislado en sí, algo que exista en separación mística del proceso vital del escritor (y por consiguiente del proceso vital de la sociedad). Tú misma te has defendido con razón contra semejante interpretación. Por lo que a mí se refiere, esta defensa era absolutamente innecesaria; ni por un momento se me ocurre atribuirte semejante fetichismo místico-decadente.

Digamos, pues, que la inmediatez de la impresión fundamental constituye un momento en el proceso vital del escritor. En cuanto momento, se relaciona con todo su pasado o, más aún, es un resumen, una manifestación explosiva de este pasado. Y por otra parte apunta, como tú dices muy bien, al proceso de creación posterior, y aun no sólo a éste, sino inclusive a toda la vida ulterior del escritor.

Veamos ahora esta relación con el pasado del escritor un poco más de cerca. Es obvio que no consta en modo alguno exclusivamente de tales momentos de la inmediatez. Es la vida entera del escritor, tanto la consciente como la inconsciente, es su labor intelectual y moral en sí misma la que determina qué será el contenido de semejante vivencia. Si se trata de un escritor auténtico, la labor intelectual y moral más enérgica y consciente *precedente* nada quitará en sí misma de la espontaneidad y la autenticidad de la vivencia. Al contrario. Vemos por las biografías de los más grandes escritores y artistas, precisamente, que la labor intensa profundiza y enriquece la espontaneidad de sus vivencias fundamentales. Por otra parte vemos que todo saber digerido a medias (inclusive si el

contenido de este saber es un presunto marxismo), toda discrepancia en la labor moral en sí misma influye desfavorablemente sobre la amplitud, la profundidad, la productividad, la fecundidad y la verdadera espontaneidad de esta vivencia.

Así, pues, si consideramos la espontaneidad de la receptividad creadora del mundo como una parte del proceso vital entero, si vemos que la labor consciente del escritor ejerce en sí misma efectos muy profundos —y a menudo muy complicados, sin duda, e indirectos— sobre dicha vivencia, entonces podemos examinar, sin exponernos ya a equivocaciones, la conexión de esta inmediatez con aquella de la que he hablado en mi artículo.

En sí, las dos son absolutamente independientes una de otra. Es decir: es posible percibir de modo inmediato en sentido artístico las conexiones esenciales, o sea objetivamente mediatas, del mundo (tal son las vivencias de todos los escritores verdaderamente grandes), pero es posible asimismo, pese a una labor esforzada consciente, detenerse en la inmediatez de la superficie capitalista; recuerda mi ejemplo anterior del dinero.

Sin embargo, esta independencia sólo existe en semejante pureza en la abstracción. En la realidad, en cambio, se dan los efectos recíprocos más complicados. Y no negarás, es más, tú misma puedes con seguridad ilustrar con incontables ejemplos tomados de tu propia experiencia la siguiente afirmación: entre la inmediatez de contenido objetiva de la superficie de un estado social determinado y el culto de la inmediatez místicamente aislada del proceso artístico de creación existe una determinada afinidad, en ocasiones muy eficaz. Es decir: los artistas que en cuanto individuos no trabajan enérgicamente en su desarrollo intelectual y moral permanecen adheridos en la mayoría de los casos, también en sus vivencias, a esta inmediatez objetiva de la superficie social.

Quisiera señalar aquí una vez más la gran complicación y mediatez de estos efectos recíprocos. En el trabajo intelectual en sí mismo del escritor no se trata en primer lugar de cuáles resultados intelectuales científicamente formulables obtenga. Sino precisamente de hasta dónde este trabajo le lleve, justamente en la espontaneidad de su vivencia fundamental, más allá de la inmediatez objetiva de la superficie. En los artículos de nuestra discusión he señalado intencionadamente a Thomas Mann, porque esta fecundidad literaria del trabajo intelectual y moral en sí mismo resulta en él tan claramente visible. Lo que plasma es incomparablemente más fecundo y más próximo de la verdad objetiva que lo que proclama teóricamente como resultado de sus investigaciones.

Estoy, pues, de acuerdo contigo cuando escribes: "que lo que importa es *qué* es lo que en la realidad impresiona y a *quién* impresiona". Sólo se trata, pues, de concretar cómo hemos de entender este qué y este quién. Y tan pronto como no aislemos artificialmente la espontaneidad de la vivencia artística fundamental, mistificándola con ello, sino que procedamos a considerarla en la conexión del proceso vital conjunto, la cosa se aclarará por sí misma.

Si has leído mis obras de estos últimos años, no me reprocharás que trate yo de rebajar en alguna forma la pureza y la espontaneidad de la recepción del mundo por el artista. Muy al contrario. Me permito recordarte la tercera sección de mi artículo sobre Máximo Gorki (*Internationale Literatur, Deutsche Blätter,* 1937, núm. 6).[1] Y te ruego que vuelvas a leer ahora esta sección, para que veas de modo más claro todavía de lo que puedo expresar en una carta lo que pienso a propósito de esta cuestión. Cito allí una sentencia de Gorki: "El escritor ya no es el reflejo del mundo, sino simplemente una pequeña astilla; la amalgama social le ha sido quitada, y toda vez que yace en el polvo callejero de las ciudades, ya no puede reflejar con sus facetas la gran vida del mundo, y sólo refleja fragmentos de la vida de la calle, pequeñas astillas de almas rotas." Ya lo ves, esto es lo que piensa a propósito un gran escritor, un gran realista, que lo que importa es: *qué* es lo que en la realidad impresiona y a *quién* impresiona.

Pero tampoco se puede aislar artificialmente de la primera la segunda etapa del proceso creador que tú subrayas. En la recepción artística del mundo, la mayoría de los problemas de la forma de la plasmación consciente están también contenidos, por lo menos según la intención, según la tendencia. Hablas en un pasaje de tu carta de la incapacidad de algunos escritores en cuanto a encontrar una verdadera fábula. Podría tal vez creerse que se trata aquí de un problema artístico de la más pura e inmanente observancia. Pero lo que ocurre es precisamente lo contrario. El que un escritor pueda formar o no una fábula a partir de su recepción del mundo, si sus personajes soportan o no figurar con vida y fuerza de sugestión crecientes en las diversas etapas de semejante fábula, esto depende precisamente de si el alma del artista se ha convertido realmente en espejo del mundo o si, por el contrario, reproduce como pequeña astilla, deformándolos, fragmentos arrancados de la realidad. Porque es el caso que la verdadera fábula lleva a la luz lo esencial, las conexiones muy complicadas del individuo con su mun-

1 Cf. *Der russiche Realismus in der Weltliteratur* ("El realismo ruso en la literatura universal"), Berlín, 1935, pp. 317-18.

do. La mera observación de un individuo, por muy penetrante que sea artísticamente, no basta para esto. Toda fábula obliga al escritor a llevar a sus personajes a situaciones que no es posible que él haya observado por sí mismo. Y al inventar el escritor tales situaciones, tiene también que ir completando la invención de sus personajes, tiene que llevarlos más allá de lo que fueron en sus observaciones directas. El que lo logre depende de cuán amplia, cuán extensa y cuán profunda haya sido su vivencia artística fundamental. Y ya nos hemos puesto de acuerdo, así lo espero, en que esta vivencia fundamental depende a su vez en gran manera de la energía y la profundidad del trabajo intelectual y moral en sí mismo del artista.

De modo que entre la primera y la segunda etapa del proceso de creación se da un efecto recíproco dialéctico muy complicado. Esta segunda etapa puede tener direcciones muy diversas. Con objeto de simplificar la cuestión, sólo hablo aquí de los escritores verdaderos y sinceros. Pero también en éstos se trata de si el escritor extrae este algo objetivo esencial de su material de vivencia, si refuerza y perfecciona su carácter como reflejo del mundo en el proceso consciente de creación, o si busca medios "estadísticos" con cuyo auxilio pueda reunir las astillas inconexas en una seudounidad artificial. Esto último puede tener lugar con el mayor talento y con la mayor y más abnegada sinceridad subjetiva, pero objetivamente sólo resultará, con todo, un montón de cascos de detalles interesantes.

Y con esto hemos llegado a mi problema central, a la cuestión de la decadencia. Permíteme ahora una pequeña digresión histórico-literaria, a saber: una respuesta a tus comentarios acerca del comportamiento de Goethe respecto de la joven generación, la que había de sucederle a él. No me lo tomes a mal, querida Anna, pero tú no haces más que repetir aquí leyendas románticas de literatos sin haberlas examinado más de cerca. Fíjate no más, si estudiamos más de cerca todos los juicios del Goethe de los últimos tiempos, encontramos que sentía un interés apasionado por Byron, Walter Scott, por el joven Carlyle, Manzoni, Victor Hugo, Mérimée, etc. Es más, no podemos pensar sin cierto enternecimiento y sin admiración por el brío y la espontaneidad del viejo Goethe en que, a los ochenta años de edad y ocupado en terminar el *Faust*, leyera la primeras grandes novelas de Balzac (*Peau de chagrin*) y de Stendhal (*Le rouge et le noir*), no sólo con gran comprensión, sino inclusive con entusiasmo. Te pregunto, pues, si en 1830 Goethe no era ni demasiado viejo ni demasiado clásico para leer debidamente a Balzac y Stendhal, ¿por qué hemos de recurrir a la "edad"

y al "clasicismo" para explicar sus juicios negativos de veinte años antes respecto de Kleist?

Cuál sea mi opinión de Kleist, esto lo sabes tú de mi artículo en *Internationale Literatur* ("Literatura internacional"). Por supuesto, la oposición entre Goethe y Kleist no se deja exponer en una carta, por muy extensa que ésta fuera. Quisiera simplemente llamar tu atención en relación con un solo aspecto, esto es, respecto de la actitud de uno y otro frente a Francia, frente a Napoleón. Sea lo que sea lo que Napoleón haya sido por lo demás, es el caso que para ciertas partes de Alemania fue el destructor de los restos del feudalismo. Como tal le glorificaron los más grandes alemanes de dicha época, los Goethe y los Hegel. Y Heine escribe posteriormente muy acertadamente que, sin la Revolución Francesa, toda la literatura y la filosofía clásicas alemanas habrían sido pisoteadas por el absolutismo de los reyezuelos de la Alemania de entonces. Kleist representó en dicha época la mezcla de reacción y decadencia. Y *por esto* Goethe le acogió con frialdad. (De la grandeza artística de Kleist he hablado en detalle en mi artículo.)

La evolución alemana de dicha época es, por supuesto, muy contradictoria. Las guerras de liberación contra Napoleón comprenden a elementos tanto reaccionarios como democráticos. Pero por lo que se refiere a Kleist concretamente, no debe olvidarse que estaba ligado al ala pronunciadamente reaccionaria de la resistencia contra Napoleón. Así, pues, si Goethe fue en muchos aspectos injusto con Kleist —lo que no dudo por mi parte—, esta injusticia tuvo, desde el punto de vista histórico-universal, una motivación muy justificada.

Querida Anna, no me he extendido en modo alguno algo más en esta cuestión porque me importara corregir un error histórico-literario. Se trata, antes bien, de que hemos vivido y estamos viviendo hoy muchos casos análogos y es por ello que no carece de importancia ni es inactual examinar en tales cosas la cuestión básica, la actitud fundamental y construir al verdadero Goethe y al verdadero Kleist, para aprender del contraste algo actual.

Desde que no nos hemos visto, hemos vivido el fascismo. No quiero repetir aquí nada de lo que tú conoces tan bien como yo. Presupongo pues, entre nosotros, todo lo político. Hablo exclusivamente de cuestiones ideológicas ligadas de la manera más íntima con la creación artística. Y si reunimos desde este punto de vista las experiencias de los últimos años, podemos destacar dos puntos de vista importantes.

En primer lugar se ha visto claramente que la influencia de la

decadencia, de las diversas ideologías y los diversos prejuicios reaccionarios es mucho más extensa y profunda de lo que en nuestra ufana presunción anterior habíamos creído. Y aun no sólo en las masas llamadas pequeñoburguesas, sino en nosotros mismos, en la verdadera vanguardia de la lucha antifascista. Basado en este sentimiento, yo mismo he ejercido en mi artículo una autocrítica despiadada del carácter objetivamente reaccionario de mis obras anteriores. He recurrido a mis obras para estatuir un ejemplo que ninguno de mis oponentes podrá contradecir. Pero, ¿crees tú en verdad, querida Anna, que yo soy el único escritor antifascista en cuyo pasado puedan encontrarse tales obras objetivamente reaccionarias? Sin la menor presunción por mi parte, creo que en esto no estoy solo. La diferencia está en que yo así lo he reconocido y proclamado, en tanto que muchos otros siguen nutriendo aun hoy todavía la más tierna admiración por sus prejuicios reaccionarios, vivos aún, designándolos inclusive en ocasiones con el nombre de marxismo.

En segundo lugar, nos hemos apercibido de que existen a nuestro alrededor unas fuerzas opuestas al fascismo que son mucho mayores, más vigorosas y más sanas de lo que creímos asimismo en nuestra presunción de entonces. Por esto hemos de someter nuestros juicios sobre el carácter progresista, sobre la popularidad y sobre el verdadero humanismo de muchos escritores a una revisión a fondo y no debemos permanecer atascados en el esquematismo angosto de aquel "vanguardismo" de carácter gremial que entre nosotros ha constituido un paralelo complementario del seudomarxismo sectario que desprecia todo lo artístico y sólo aprecia el elemento de agitación.

Estas enseñanzas para el presente se relacionan de la manera más íntima con el hecho de que hemos de renunciar frente al pasado a nuestro punto de visto angosto sobre el mismo. También aquí se complementan los contrastes aparentemente más opuestos. La angostura seudomarxista que ha borrado de la historia alemana todo lo que no fuera directamente proletario y revolucionario está al mismo nivel que la angostura refinada del "vanguardismo" que coloca la plástica de los negros y Fidias, los dibujos de los dementes y Rembrandt al mismo nivel y hasta, en lo posible, los prefiere.

Pero me es absolutamente imposible exponer aquí mi concepción acerca de la decadencia. Algunas cosas las conoces ya de mis artículos, especialmente del último de nuestra discusión. El número séptimo de la *Literatura internacional* lleva mi gran ensayo

sobre este tema; [2] una vez que haya aparecido podremos entretenernos con mayor extensión al respecto. Por el momento, ya que mi carta se ha alargado ya mucho, sólo voy a examinar una más de tus cuestiones. Dices a propósito de la discusión: "Entre otros, mucho resulta confuso: realismo *ayer* o realismo *en general,* o sea orientación hacia el máximo de realidad asequible en cada momento." Creo que las dos cuestiones no se dejan separar. Si en cuanto crítico no se toma el rumbo conducente a investigar las condiciones y las leyes del realismo *en general,* sólo se podrá adoptar respecto del realismo de *hoy* una posición ecléctica. No se podrá exigir lo que tú señalas aquí muy acertadamente, a saber: el máximo de realidad posible actualmente. La crítica justa ha de volver a mostrar siempre, mediante el análisis artístico, histórico y social, lo que hoy es *objetivamente* posible en materia de realismo, y esto sólo puede hacerlo si dispone de un criterio (el realismo en general). En otro caso, nos contentaremos con aquello que hoy *pasa* en general por realismo (aunque su tendencia fundamental sea antirrealista), y *canonizaremos* los errores, las desviaciones y las fallas de nuestro tiempo, las tendencias decadentes vivas en él todavía, como "realismo". Por supuesto, hay elementos realistas (detalles realistas, etc.) en todas partes, aun en las obras antirrealistas. Un antirrealismo perfectamente consecuente es casi tan imposible artísticamente como en filosofía el solipsismo absolutamente consecuente de que hablé en nuestra discusión. Sin embargo, esto no cambia nada (ni aquí ni allí) de la *cuestión fundamental.* Semejante crítica sería en mi opinión —independientemente en absoluto de lo que el propio crítico piense de sí mismo— objetivamente reaccionaria.

Aduces en tu carta muchos ejemplos que se proponen mostrarme cuán fácilmente pueda equivocarse el crítico en la apreciación de las nuevas manifestaciones artísticas. Tienes en esto perfectamente razón. No quiero discutir aquí contigo el que algunos de tus ejemplos sean problemáticos, es más, yo mismo podría multiplicar el número de estas posibilidades de error y de errores efectivos. Pero no es de esto que se trata, sino de la cuestión acerca de si, en la lucha hoy absolutamente necesaria contra la decadencia, el crítico ha de adherir por causa de la previsión de posibles errores a una

2 Se refería a su artículo *Marx und das Problem des ideologischen Verfalls* ("Marx y el problema de la decadencia ideológica") aparecido en el núm. 7, 1938, de *Internationale Literatur, Deutsche Blätter.* Cf. ahora *Karl Marx und Friedrich Engels als Literaturhistoriker* ("Carlos Marx y Federico Engels como historiadores de la literatura"), Berlín, 1952, p. 74.

tímida prudencia, o si, por el contrario, ha de lanzarse *à corps perdu* ("a fondo") en la lucha; de si sí o no ha de preocuparse en lo más mínimo de su reputación, de su "infalibilidad" o de su "gloria póstuma", con tal de que en la lucha contra tendencias nocivas, en la lucha por la clasificación necesaria preste algún servicio de utilidad.

He aquí, pues, querida Anna, mi posición. Tú me conoces desde hace ya mucho y sabes perfectamente que, pese al carácter categórico de mis puntos de vista, estoy con todo muy lejos de toda presunción personal. Si aduzco pues ahora un gran ejemplo histórico para ilustrar la situación actual de la crítica, y con ella mi propia posición, no vas a creer que se me ha ocurrido ni por un solo instante compararme con un gran personaje de la historia. Pienso ahora en Lessing y en su lucha contra la *tragédie classique*. ¿Fue su apreciación de Corneille estéticamente justa desde todos los puntos de vista? No, en absoluto. A mí mismo me gustan muchas cosas en Corneille, y ni siquiera sueño en dejar que la crítica de sus obras o de las de Racine por Lessing interfiera con mi placer estético. ¿Cometió pues acaso Lessing un "error" al atacar con tanta pasión y —según vemos— tan injustamente a Corneille? En lo más mínimo. Todo el florecimiento del realismo en Alemania no habría sido posible sin esta crítica "errónea" e "injusta". Había que limpiar el establo de Augías de la decadencia cortesana, con objeto de crear sitio para el gran arte, realista y humanista, que se hallaba en Alemania en gestación.

Los ejemplos históricos han de emplearse siempre con suma precaución. En nuestro ejemplo, en su aplicación al presente, hay ya algo que en mi juicio no concuerda: Corneille y Racine pudieron serlo todo ellos mismos menos decadentes. Sólo en la imitación del absolutismo francés se produjo en tierra alemana, un siglo después de ellos, política y socialmente, y también artísticamente, dicha decadencia cortesana. La decadencia de la clase burguesa, sobre todo la de la época imperialista, tiene un carácter muy distinto. Lo común a ambas sólo está, por una parte, en que las tendencias que son peligrosas para la evolución ulterior han de combatirse y, por otra parte, en que en la pasión de la lucha los errores no se dejan excluir. Lenin dijo en una ocasión con mucha sabiduría a Gorki, que se quejaba del rigor del comunismo de guerra, que en una pelea no es posible sopesar exactamente cuál golpe fuera necesario todavía y cuál superfluo. Y creo por mi parte que nuestra situación actual es tal, que no hemos asestado aún ni con mucho golpes suficientes y suficientemente certeros contra la decadencia.

En este solo punto, pues, no puedo declararme de acuerdo contigo. Tú me exhortas a la prudencia. Esta exhortación contiene sin duda alguna un elemento justificado, pero créeme, querida Anna, nunca juzgo a un escritor sin haberlo antes estudiado muy a fondo. En cambio, la exhortación *de principio* a la prudencia, por temor de algún error posible y del juicio eventual de la historia posterior, no la acepto. Si he errado en demasiados casos particulares —creo, entre nosotros, que no es así—, pueden los historiadores futuros de la historia proclamarme tonto. (Muchos de mis oponentes actuales lo hacen ya, o tal aparentan por lo menos. Esto constituye un fenómeno concomitante inevitable de las oposiciones ideológicas que en cuestiones decisivas se han hecho más o menos conscientes. Sin embargo, no hay que tomárselo demasiado a pecho.) Si realmente me he equivocado con mucha frecuencia, los historiadores del futuro tendrán razón, y mis cenizas no protestarán contra *este* juicio. Pero si hay que proseguir hoy la lucha necesaria contra la decadencia, no hay que tenerle miedo a tales cosas. Estoy profunda y firmemente convencido de que esta lucha es una lucha actual, necesaria y justa.

Con la amistad de siempre
tu *Georg Lukács*

Febrero de 1939

Querido Georg Lukács,

No pude contestar entonces en seguida a tu carta de julio. La segunda carta se me hacía más difícil que la primera. Luego sucedieron toda clase de cosas. La discusión sobre el realismo fue interrumpida, y la olvidamos. Nuestras ventanas se pintaron ya de azul contra los bombardeos aéreos y se llevó arena a las casas, contra las bombas incendiarias. Luego la guerra se desinfló, la pintura protectora se raspó, y Hans Eisler replicó en la *Neue Weltbühne* ("Nuevo escenario mundial") con violencia no atenuada a los reproches del verano pasado; deshojó y montó los clásicos del pueblo alemán.

Si algo se ha revelado como pertinaz y estable, esto ha sido la discusión sobre el realismo. Esto muestra que se trata en ella de algo que se relaciona con lo más importante en general. Aunque lo más importante no siempre saliera en ello a luz, sino que se viera arrastrado por cuestiones secundarias.

Voy a tratar ahora de contestar a tu carta. Esto me resulta

difícil, primero porque volvemos a estar ahora en un mes en el que —como en todos los meses de este año— a una se le hace particularmente difícil escribir cartas, y en segundo lugar porque tu carta no fue propiamente para mí más que una contestación parcial. Tocaste sin duda muchas de las cuestiones, pero más bien recogiendo el tema y haciendo variaciones sobre el mismo que contestando propiamente. Sin embargo, esto no tiene importancia, y voy a atenerme ahora a tu carta página por página.

Tú quisieras eliminar todo lo que tiene que ver con la crítica. Y ves, esto me resulta ya difícil. Porque precisamente este pasaje relativo a la crítica de mi propia carta era particularmente importante para mí. La cuestión, a saber, de si el arte de la crítica no ha de estar sometido a los mismos métodos y leyes que tú exiges de las obras de arte ellas mismas. Pero tú dices que sobre la crítica misma no tienes tú influencia alguna, que lo que importa es: marchar separados y pegar juntos. No sé, en cuanto a mí, si esto del pegar juntos ha dado siempre tan buenos resultados. En el curso del año ha llovido sobre los escritores un revoltijo de golpes y de amabilidades, lo que en sí tampoco haría ningún daño, a condición que la dosificación fuera útil. A muchos ni siquiera les pegaron, en lo que tú ciertamente no tienes culpa alguna. Como tampoco la tienes en las equivocaciones. Sin duda, tú no serviste de escoba encantada alguna. Pero la inadvertencia del brujo tampoco estaba en la escoba, sino en el hecho de que se la dejara abandonada. Tal vez en nuestro caso la inadvertencia esté en que el método se convirtiera en criterio. En esta forma ha podido originarse la ficción de que el método de por sí sería ya capaz de conducir a algo. Tampoco he querido sustituir esta ilusión por la otra, según la cual todo se dejaría conseguir con la sola inmediatez.

Porque todo este trecho de tu carta sobre la inmediatez no sólo quisiera andarlo por completo y de buena gana, sino que lo encuentro muy bello. Me atasco solamente en lo del "trabajo moral-intelectual", y no por contradicción, sino por temor de cierta clase de equivocación. Como que conocemos gente bastante que trabaja desesperadamente en sí misma, verdaderos "luchadores", tanto intelectual como moralmente, a los que sin embargo la penetración, la verdadera profundidad de la inmediatez les falla luego por completo, en tanto que más de un François Villon, en cambio, y más de un Verlaine... La inmediatez fracasó, porque este trabajo consigo mismo, este luchar con uno mismo, hasta que crujiera, no era más que un trabajo ilusorio, un trabajo referido exclusivamente "a sí mismo", pero no a algo real. Esto no pretende ser ahora en modo

alguno un nuevo himno a la inmediatez. Tienes razón. No cabe decir acerca de las dos inmediateces nada mejor que lo que tú dices en tu carta.

Luego aduces a título de ejemplo de cómo deba tener lugar una perfecta recepción del mundo por el artista una cita de Gorki. Lukács, querido Lukács, no me lo tomes a mal, pero ¿es que no hay acaso en la aplicación de casi cualquier cita, por grandiosa que sea, algo a manera de escoba encantada? A saber: la posibilidad una vez más de una nueva ilusión, la ilusión de que, por el hecho de haber hallado un individuo sabio y prudente la llave de cierta puerta, podrían abrirse en adelante todas las puertas semejantes.

¿Qué clase de "espejos" teníamos durante la guerra e inmediatamente después de ésta, cuando nos formamos? Reflejaban ya sea un mundo pasado de experiencias fundamentales ajenas, a las que entonces bajo la violencia de la nuestra no podíamos hacer justicia, o reflejaban la sociedad de modo deformado, a manera de acertijo gráfico. (Recojo la palabra, pese a que el arte no "refleja".) No teníamos ni Barbusse ni Romain Rolland alemán alguno. Hoy podemos darnos cuenta aproximadamente de por qué no los tuviéramos. Pero a nosotros nos gustaban más las astillitas, a condición de que reflejaran sinceramente cualquier fragmento de nuestro propio mundo, que todos los seudoespejos. Recojo también la palabra astilla, pese a que expresa algo roto, la que sin embargo no concuerda. Porque no se trata en modo alguno de algo nuevo que aquí se hiciera añicos, sino que lo que ocurre es que empezó algo nuevo, que ni siquiera ahora está terminado por completo, a saber: la plasmación de las nuevas experiencias vitales, el arte de nuestra época. Con fines de claridad quisiera servirme una vez más de un ejemplo de la historia del arte. En tiempos de la Antigüedad decadente, la "amalgama" se vio efectivamente "lavada" alguna vez, ya sólo se atrapaban "astillas", y sin embargo, las primeras formas de expresión del arte cristiano ya no eran sólo "astillas" del gran arte antiguo, sino que eran al propio tiempo distintas en su esencia. Y en términos generales, cuando se trata del arte de un periodo de transición, como el nuestro, resulta siempre bueno contemplar tiempos paralelos de la historia, "periodos de transición" del pasado, no ya para fijar a los artistas en tales comienzos, sino porque proporcionan otro sentimiento en relación con el curso y con las dificultades iniciales. En la obra de arte se halla oculta la relación del artista con su materia. Aquí es donde la crítica ha de encontrar en dónde empieza el esfuerzo por la realidad e impeler al escritor hacia ello.

Ahora viene el pasaje más importante de tu carta. Te apoyas en Lessing. Éste veía su enemigo principal en el feudalismo. Tal como Lessing luchó contra el feudalismo, contra su expresión en el arte, así hemos de luchar nosotros —dices— contra la decadencia.

Nuestro enemigo principal es el fascismo. Lo combatimos con todas nuestras fuerzas físicas e intelectuales. Es nuestro enemigo, del mismo modo que el feudalismo fue el enemigo de Lessing. Lo mismo que Lessing combatió el arte feudal-cortesano, así combatimos nosotros la manifestación del fascismo en el arte. Pero, ¿puede acaso equiparse esta lucha con la lucha contra la decadencia?

"No se han asestado todavía ni con mucho golpes suficientes y suficientemente certeros contra la decadencia", escribes tú. ¿Contra quién van estos golpes? ¿Contra los escritores fascistas, los poetas de la guerra, los charlatanes de la sangre y la tierra? ¿Acaso contra los Marinetti y los d'Annunzio? ¿Contra sus aburguesados colegas alemanes? Para éstos no hay golpes bastantes. Sólo que la pelea de la que tú hablas se transfiere a otro terreno. No se trata más, como tú mismo dices, que de restos, de contagios y de cosas superadas. No cabe duda que de tales contagios y restos superados se hallan afectados, más o menos, muchos escritores. ¿Son acaso éstos, por dicha causa, decadentes? Si tú les ayudas a superarse, esto no constituye obviamente lucha alguna contra la decadencia, no constituye una "pelea". Tampoco puede decirse bien, aquí, que no viene de un golpe. Es cosa, ésta, que hay que sopesar cuidadosamente, no sin duda a causa de la gloria póstuma o por miedo de juicios erróneos, sino para no dañar al propio algo vivo y nuevo.

Porque, para quedarnos en Lessing, su lucha impertérrita contra el feudalismo no le impidió condenar radicalmente el *Götz de Berlichingen*. Dijo del *Götz* que era una vejiga vacía inflada, y no reconoció en esta pieza la obra de un gran aliado. Esto no impidió a Goethe de ser Goethe, pero un escritor no debería con todo haber de ser él mismo *a pesar* de los críticos. Lessing combinaba la cuestión de la lucha contra el feudalismo en el arte con diversas ideas y postulados metódicos. Más tarde, Goethe fue a su manera igualmente inaccesible —si el ejemplo de Kleist no te gusta, puedes tomar el de Hölderlin o de cualquier otro afectado. Por lo demás, Goethe no rompió ciertamente en dos el *Zerbrochener Krug* ("El cántaro roto") ni puso en medio una pantomima, porque viera en Kleist a un reaccionario.

Tú partes del hecho, con razón, de que la lucha contra el fascismo en la literatura sólo puede llevarse a cabo eficazmente con mentes totalmente desintoxicadas y fumigadas. Y en nuestro do-

minio enlazas esta lucha con determinadas cuestiones metodológicas.

Con esto me temo que se produce una angostura, allí precisamente donde tú mismo habías ganado espacio hacia el otro lado: en la riqueza y el colorido de nuestra literatura. Temo que nos veamos puestos ante una alternativa en la que no se trate en absoluto de así-o-así, sino, en este caso, de un resumen, de un vigoroso y variado arte antifascista en el que puedan participar todos los que en cuanto antifascistas y escritores están calificados para ello.

En una carta como ésta es donde las contrapreguntas y las objeciones salen con mayor pasión, porque se deja de lado, como algo obvio, la coincidencia en las cuestiones más importantes.

Otra cosa cómica todavía. Muchos de nuestros colegas y amigos leen y escuchan tales discusiones con los sentimientos más curiosos. Esperan ver, con tensión y curiosidad, quién liquide a quién. Creen que el uno o el otro ha de quedar necesariamente eliminado, ya que en otro caso el juego no es de ley. Sin embargo, en una discusión al mismo nivel, en donde el punto de partida y el objetivo son comunes, lo único que queda eliminado es la confusión. En esta carta he tratado nuevamente de destacar un par de cosas que no me han resultado aclaradas. Yo sé que no se las puede contestar con un par de páginas, que requieren una gran cantidad de trabajo. Raramente me ha acontecido lamentar tanto en una correspondencia haber de escribir, en vez de hablar.

Muchos saludos, querido Lukács
de tu *Anna Seghers*

2 de marzo de 1939

Querida Anna Seghers,

Tu respuesta me ha proporcionado una gran alegría. Resulta siempre agradable y satisfactorio sentir que mediante una conversación hemos llegado en lo esencial más cerca uno de otro. Y esto es lo que se ha producido en este caso, sin duda alguna, entre tú y yo. Si estás de acuerdo con mis comentarios a propósito de la inmediatez, ya hemos conseguido lo más importante. Aunque sé, por supuesto, cuán resbaladizo e inestable sea un "acuerdo en lo esencial". Precisamente aquí constituye para mí una renuncia dolorosa el que no podamos discutir este problema de viva voz, mediante pregunta, contrapregunta, respuesta inmediata, etc.; sólo así estaríamos en condiciones de eliminar todos los pequeños malentendidos todavía existentes.

Estoy asimismo de acuerdo contigo acerca de lo que debiera ser una discusión entre nosotros, los escritores. Tu formulación, en el sentido de que lo único que debe quedar eliminado es la confusión, está muy bien. Por mi parte sólo le añadiría en guisa de complemento: y el error. Porque las divergencias en las opiniones no se producen por supuesto solamente debido a concepciones confusas no pensadas hasta el fin, sino también a causa de puntos de vista erróneos. Que también éstos tienen sus razones sociales y personales, lo sé muy bien, y que son muchos los que se sienten ligados de la manera más profunda precisamente a puntos de vista erróneos, también me consta. Y en esto reside precisamente la dificultad de una polémica aguda, pero objetiva al propio tiempo. Sin embargo, tú me conoces lo bastante para saber que lucho siempre contra puntos de vista y tendencias, pero no contra individuos. O sea, pues —para llegar a una de las cuestiones principales—, contra la decadencia, contra puntos de vista y sentimientos que provienen de una base decadente, pero no, en cambio, contra los escritores en quienes tales puntos de vista y sentimientos se manifiestan. Una buena parte de ellos los tengo, humana y literariamente, en gran aprecio, pero —y esto no es una contradicción— por esto precisamente me pone violento el que subsistan todavía en ellos residuos de dichos puntos de vista y sentimientos.

Un pequeño malentendido parece haberse introducido entre nosotros allí donde yo hablaba de la crítica. Quería decir que *nuestra* discusión debería limitarse a lo que yo he expresado teórica y críticamente, con objeto de que en estas cuestiones se produzca entre tú y yo el mayor acuerdo posible. Así, pues, cuando para desbrozar el terreno de nuestra discusión propiamente dicha hablaba yo de que nosotros los críticos deberíamos marchar separados y pegar juntos, esto lo expresaba yo por supuesto a manera de algo simplemente *deseable,* y en ningún caso como si este pegar juntos diera siempre, y ni siquiera con frecuencia, resultado. Si estuvieras aquí y pudieras tomar parte en nuestras discusiones internas, verías por experiencia inmediata cuán poco contentos estamos con el estado actual de nuestra crítica, y hasta qué punto me cuento yo entre los descontentos. Espero que lograremos por lo menos corregir algo en esto, por lo menos evitar en el futuro burdos errores que indudablemente se han producido. Pero no he querido entrar aquí en este vasto aspecto, ya que esto habría desviado nuestra discusión de las cuestiones principales.

Sin embargo, tenemos aquí una cuestión de principio y al propio tiempo la apariencia de un posible malentendido, que espero

lograremos eliminar igualmente: "...si el arte de la crítica no debería estar sometido a los mismos métodos y leyes que tú exiges de las obras de arte ellas mismas". Si con esto sólo quieres decir que también en la crítica se refleja intelectualmente *la misma* realidad, cuya reproducción constituye la obra de arte, estoy completamente de acuerdo contigo. En tal caso, la palabra arte no significa más que el verdadero dominio de la materia. Pero si das a esta palabra su significado propio, o sea que no ves en la crítica una rama de la ciencia y de la publicidad, entonces nuestras opiniones discrepan mucho. En este caso hemos de iniciar al respecto una discusión totalmente nueva, porque considero la pretensión de los críticos modernos en el sentido de crear obras de arte como un cómodo autoengaño, que halaga su subjetividad a menudo exagerada y les permite permanecer en todas las cuestiones esenciales de la teoría del arte superficiales e inmediatos (en el sentido que ya hemos aclarado entre nosotros).

Sin embargo, como digo, tenemos aquí materia para otra discusión totalmente nueva, y por el momento me limito a comprobar esta discrepancia eventual y expongo todo lo que sigue partiendo del supuesto de que la crítica no es un arte, sino ciencia y publicidad. En esta conexión hemos de aclarar previamente la cuestión del sedicente método. Es muy natural que los escritores, para quienes lo propiamente poético y la propia actividad creadora figuran en el centro de su interés, encuentren de momento a faltar, en toda crítica que se concentra en los principios y el método, lo "propiamente" esencial. Creo, sin embargo, que la fecundidad de una buena crítica justa sólo resulta eficaz para el artista una vez superado este sentimiento. No hace mucho encontré, en una correspondencia entre Gottfried Keller y el crítico e historiador de arte Hermann Hettner, que también Keller había tenido de momento frente a los comentarios de principio un sentimiento análogo al tuyo. Pero lo corrigió, con todo, en el curso de su evolución: "En consecuencia, me he despedido definitivamente de esta afición personal por lo llamado específicamente poético, porque encuentro que ha de presuponerse como asunto del individuo productor, y no corresponde a la discusión de principio."

En esto se expresa sin embargo algo más que, en mi opinión, también entre nosotros hemos de proclamar con absoluta sinceridad y crudeza, a saber: para ser escritor se necesita talento. Nos llevaría muy lejos analizar las causas en cuya virtud hemos cometido a menudo errores en este aspecto. Y tú conoces estas causas tan bien como yo. Desearía, sin embargo, que en esta cuestión no

subsista entre nosotros el menor malentendido. Así, pues —para ilustrar una vez más la cosa con mi propio ejemplo—, aun suponiendo que dispusiera todavía de cincuenta años para ahondar en los principios de la literatura y estudiar a fondo todas las cuestiones relativas al método, ¿crees tú, querida Anna, que me hago la ilusión de que al cabo de estos cincuenta años estaría yo en condiciones de escribir siquiera un breve cuento artísticamente logrado? Sé, por supuesto, que esto es imposible, por la sencilla razón de que me falta el talento artístico-productor. Sin embargo, no creo ser el único, en nuestra literatura, a quien falte este talento. ¿Y qué no habrá de suceder, si la falta de talento empieza a apoyarse en "métodos" mal comprendidos y burdamente simplificados?

Abrigo la ligera sospecha, querida Anna, de que tú me haces responsable de esta vulgarización. Parece insinuarlo así el símil de la escoba allí tirada. Creo, sin embargo, que he dejado la escoba tan poco tirada por ahí como mi modelo inmortal. Por lo menos no lo he hecho en el sentido que me parece desprenderse de tu carta. En un sentido absolutamente general, en cambio, siempre se deja por supuesto, en la redacción de todo artículo, algo "por ahí tirado". Sobre todo porque la crítica es precisamente una parte de la ciencia. Es decir; ningún trabajo crítico puede ser perfectamente acabado y completo; acabado —relativamente acabado— sólo lo sería un sistema acabado de la teoría del arte que contuviera al propio tiempo una historia completa de la evolución del arte. Todo trabajo crítico particular ha de arrancarse de esta conexión conjunta con cierta violencia, y se hace por esto formalmente parcial e incompleto en cuanto al contenido, por mucho que tenga a la base una concepción conjunta multilateral y comprensiva. No es nunca completo en sí mismo como lo es la obra de arte. Cuán difícil esto sea, lo sé por la experiencia de mi propio trabajo. Mis amigos se ríen a menudo de mi manera de decir: "No es éste el lugar para hablar de ello", en lugar de no mencionar simplemente en absoluto la cuestión de la que después de todo tampoco me propongo hablar. Pero tú comprenderás, sin duda, que precisamente en esto se revela en mí el sentimiento del enlace omnilateral de todos los problemas unos con otros, el sentimiento de que toda comprobación que no contenga por lo menos una alusión a dicha conexión conjunta adquiere una tendencia hacia la unilateralidad y el malentendido. Y toda vez que me encuentro en plan de confesión, añado además: mis amigos me reprochan el que no escriba con algo de punta epigramática, que no escriba en forma que se preste "a la cita". Y no lo hago deliberadamente, debido al

mismo sentimiento en cuestión. Me esfuerzo por indicar por lo menos, en toda cuestión de detalle, la conexión conjunta, la evolución sistemática e histórica.

Por supuesto, todo comentario particular conserva no obstante el carácter de fragmentario. Y el lector lo fragmenta necesariamente más aún. Hasta qué punto esto se produzca siempre, cuánto hagan los lectores con los fragmentos de "escobas tiradas por ahí", esto lo muestra un pasaje de tu respuesta. Te rogaba en mi carta que leyeras una sección de mi artículo sobre Gorki, para hacerte presente mi concepción de la receptividad artística. He citado en dicha sección —a título de indicación de su sentimiento básico— unas palabras de Gorki. Y tú polemizas ahora contra la cita aislada. Pero lo que es justo para uno lo es también para otro. Otros lo hacen también. Y yo soy tan poco responsable de lo uno como de lo otro, porque en ninguno de los casos puedo evitar que mis cosas se lean de este modo.

Y también en ti se produce, a partir de la polémica contra la cita aislada, una mala interpretación de mis concepciones. Enfrentas a un sedicente seudoespejo las astillas de que habla Gorki, y tomas partido —lo que bajo estos falsos supuestos se comprende— por las astillas. Se comprende, aunque no sea acertado. Porque no se trata aquí en modo alguno de este dilema. El "seudoespejo" no es en absoluto un opuesto de las astillas, sino un fenómeno paralelo, una consecuencia de fuerzas sociales que produjeron *ambas* cosas.

En las líneas de introducción a mi artículo sobre el realismo he aludido a esta cuestión; en un artículo anterior, que corresponde asimismo a la discusión ("El ideal del individuo armónico en la estética burguesa")), se expone todo este complejo extensamente. Sólo puedes, pues, comprender mi posición y sólo puedes polemizar verdaderamente conmigo —en el caso de que ni así estés de acuerdo—, si ves claramente que estoy por mi parte *tanto* contra el "seudoespejo" *como* contra las astillas. (Lo mismo se aplica a la cuestión de talento. La comprobación de que para el arte se necesita ineludiblemente talento artístico no significa que se comparta la concepción moderna del talento, que ve en éste, como dice Tolstoi ingeniosamente, una cualidad en cierto modo biológica del individuo, aislada de todas las demás cualidades morales y humanas.) Solamente si ves la dirección de esta doble lucha, verás por qué considero como tan importante y central el trabajo intelectual y moral del escritor consigo mismo. No ayuda ciertamente al falto de talento a convertirse en artista, pero constituye con todo para

el talento la única posibilidad de lograr algo desde el punto de vista artístico realmente importante.

¿Por qué vuelvo a criticar siempre precisamente las astillas? Porque en esto reside precisamente el punto débil de los representantes dotados de nuestra literatura. Nutro la fe optimista de que la falta de talento acaba tarde o temprano por liquidarse por sí misma, lo que no significa en modo alguno que la psicología de muchos escritores no dotados no tenga tanto de astilla como la de muchos escritores dotados. Además veo —y esto sea tal vez lo más importante— que la gran época en que vivimos y las experiencias de la lucha antifascista actúan *espontáneamente* en el sentido de la superación de este atomismo de las astillas. Apenas existe entre nosotros escritor dotado alguno que en el curso de estos últimos cinco o seis años no haya progresado decididamente en esta dirección precisamente. Veo en esto un signo de los tiempos y considero como misión de la crítica acelerar deliberadamente este proceso espontáneo.

Tú hablas en esta misma conexión de que los alemanes no hemos tenido durante la guerra a un Romain Rolland o a un Barbusse. Esto es perfectamente exacto y toca precisamente el punto central de nuestra discusión. ¿De dónde tomaron Rolland y Barbusse la fuerza para la reproducción no en astillas, sino sintética de la realidad? He de volver a la cita de Gorki: porque aquella "amalgama social" se daba en ellos en mayor grado que entre los mejores escritores de izquierda alemanes de ese periodo. Y la "amalgama social" significa en esta cuestión —como ya lo expuse extensamente en el artículo sobre el realismo— la unidad de tradiciones democráticas en la vida social y de tradiciones realistas en el arte; como consecuencia de esta unidad: una aspiración constante de popularidad, una conexión irrompible con los grandes problemas de la vida nacional. Todo esto faltó a los escritores alemanes de la época de la guerra. Y creo que no me interpretarás mal si digo ahora: Tanto la capitulación vergonzosa de gran parte de los escritores alemanes frente a la ideología de la guerra imperialista como también la forma de la oposición de una pequeña minoría —y aun una forma de naturaleza tal, tanto desde el punto de vista del contenido como del artístico-formal, que no podía en modo alguno sacudir al pueblo contra la guerra— provienen de la evolución antidemocrática de Alemania, de la "miseria alemana". Y si resumimos hoy las experiencias de la época de Weimar, hemos de comprobar que la inteligencia de izquierda —tanto la comunista como la no comunista— no ha superado verdaderamente y a fondo esta

falla de la evolución alemana y, lo que es más, ni siquiera ha intentado, en gran parte, superarla.

No digas que se trata aquí de una situación histórica objetiva. Esto ya me consta, por supuesto. Pero se trata de que no hemos hecho todos nosotros el intento de partir de las fuerzas vivas y democráticas existentes en el presente y en el pasado alemán tan intensamente como habría sido objetivamente posible y necesario. Por esto nosotros, la inteligencia de izquierda alemana, hemos sido astillas: por esto, en interés de la lucha antifascista, hemos de superar esta atomización y esta falta de la amalgama social y nacional.

Nos faltan las tradiciones democráticas; por esto nuestro realismo no es ni lo bastante decidido ni lo bastante extenso y profundo. Ya sé: las tradiciones democráticas de Alemania son menos grandes y menos gloriosas que las de Francia o Inglaterra. Pero precisamente por esto hemos de cultivarlas con mayor ahinco todavía, hemos de fortalecernos en ellas y desarrollarlas, hemos de llevarlas al pueblo alemán. (Recuerda que la demagogia fascista llama a la democracia una "importación del oeste".) Y esto lo hacemos hoy todavía demasiado poco, con demasiado poca decisión y de modo demasiado poco consciente. Y tú has de comprender que cuando vuelvo a hablar siempre del pasado alemán, lo hago en esta conexión: habla para el futuro democrático de Alemania.

También en materia de crítica nos faltan tradiciones democráticas. De ahí que emprendamos el juicio de la crítica de modo artísticamente formal, o sea con espíritu angosto. Siento que tú lo hagas también así en el ejemplo de Lessing y Goethe. Es por supuesto un hecho que Lessing se mantuvo muy escéptico frente al *Götz de Berlichingen* (y también, lo que tú no mencionas, frente al *Werther*). Pero para completar el panorama hay que señalar, primero, que estaba totalmente de acuerdo con la *Oda a Prometeo* del joven Goethe. Y en segundo lugar, lee no más lo que Goethe ha dicho de Lessing en todos los periodos de su vida: no encontrarás más que gratitud y la nostalgia de un crítico contemporáneo de las cualidades sociales y humanas de Lessing. (Porque había contemporáneos que en cuanto capacidad de la sensibilidad artística no quedaban muy atrás de Lessing). En tercer lugar, la evolución de Goethe justifica en absoluto la crítica de Lessing. Goethe no volvió a dar nunca, ni en cuanto contenido social ni desde el punto de vista dramático-formal, un nuevo paso por la senda del *Götz*. La oposición ingenua y primitiva del joven Goethe contra la "miseria alemana" conduce aquí a la glorificación de un perso-

naje absolutamente reaccionario. En el *Egmont,* la temática dramática del Goethe ya más maduro va ya en sentido totalmente opuesto. Y corresponde exactamente a esto la evolución formal del Goethe dramaturgo. Lessing desbrozó el camino para la comprensión del dramaturgo Shakespeare. La forma épicamente deleznable del *Götz* constituye, en comparación con la teoría y la práctica dramática de Lessing, un paso atrás. Y Goethe no tardó en comprenderlo. Ya el *Clavigo* rompe radicalmente con esta forma de tratar la épica, y el *Egmont* muestra cuán profundamente Goethe había comprendido ya entonces el elemento dramático de Shakespeare y con cuánta originalidad supo desarrollarlo. (Con todo esto no discute la importancia, ni la estética ni la histórica, del *Götz de Berlichingen.* Sólo que: "No es éste el lugar para hablar de ello." Yo mismo lo hice reiteradamente, por ejemplo en mi libro sobre la novela histórica.)

Sin duda, esto constituye ahora un esqueleto muy endeble de la relación entre Lessing y Goethe; habría que escribir un gran artículo para aclarar las verdaderas relaciones siquiera a título indicativo. En una carta, uno tiene que limitarse al mero enunciado, sin pruebas, de los hechos. Sólo he examinado esta cuestión, porque quería indicar por lo menos algunos de los puntos de vista decisivos, tanto histórica como estéticamente, para el estudio de la relación Lessing-Goethe. Sin duda, me percato en seguida de cuán imposible sea intentar esto en una carta. Porque, para presentar la conexión de modo verdaderamente comprensible, habría que empezar por indicar, por lo menos, el parentesco y la diversidad de las evoluciones en Francia y en Alemania a fines del siglo XVIII. Sólo así podría percibirse de qué modo la grandeza y las limitaciones de Lessing se relacionan por una parte con su repudio de la línea rousseauniana de la ilustración francesa y, por otra parte, que el clasicismo de Goethe y Schiller representa en relación con la democracia un paso atrás respecto de Lessing, siendo así que es al propio tiempo el único camino socialmente concreto posible que la cultura alemana podía seguir en aquel tiempo. Tú comprenderás que no pueda yo siquiera tratar de esbozar estas conexiones, ya que para ello se necesitaría un análisis de las contradicciones del plebeyismo en las revoluciones burguesas de entonces, el análisis de la diferencia para la literatura y el arte entre la verdadera revolución en Francia y sus influencias ideológicas en Alemania, etc. (Cuando aparezca mi libro *Zur Geschichte des Realismus* —"De la historia del realismo"—, encontrarás en él algunas indicaciones relativas a esta conexión.)

Querida Anna, no se trata en modo alguno del ergotismo o de las sutilezas de un historiador de la literatura si yo polemizo ahora tan obstinadamente contra tus anécdotas histórico-literarias. En la apreciación de los fenómenos del presente, tú posees una sensibilidad extraordinariamente delicada. Pero el hecho de que no trates de comprender con la misma sensibilidad los verdaderos motivos y la verdadera profundiad de las manifestaciones aparentemente paradójicas y a primera vista sorprendentes de los más grandes alemanes, sino que te contentes en las mayores figuras del pasado alemán con abstracciones como la de la incomprensión frente a lo nuevo, de la diferencia de las generaciones, etc., me pone un poco melancólico. Porque, ¿cómo se presentarán estas figuras en las mentes del promedio de nuestra literatura, si tú misma te contentas con tales anécdotas?

Y sin embargo, esto me parece constituir una cuestión de la mayor actualidad. No quiero repetir todo lo que te escribí en mi carta anterior a propósito de la importancia actual y política de la lucha literaria contra la decadencia. Tú misma me das la razón al decir que "sólo se puede combatir eficazmente al fascismo con cabezas desintoxicadas y totalmente fumigadas". Celebro una vez más extraordinariamente que en este aspecto decisivo estemos a tal punto de acuerdo. En lo que no estoy sin embargo totalmente de acuerdo contigo es solamente en que esta lucha deba limitarse a combatir a las figuras más pronunciadamente reaccionarias de la decadencia, a los Marinetti o los d'Annunzio. Por supuesto, hay que combatir ante todo la decadencia de barbarie fascista. Pero existen también problemas de la evolución interna de los antifascistas. Y aquí te pregunto: ¿Sobre quién ejercen todavía los Marinetti y los d'Annunzio una influencia verdadera? En cambio, existen innúmeras y muy importantes corrientes decadentes (irracionalismo, etc.) que siguen influyendo poderosamente, en nuestras propias hileras, a las mejores inteligencias, a los escritores más importantes y a los antifascistas más convencidos. Y si las cabezas han de desintoxicarse y fumigarse realmente, tal como tú lo deseas también, entonces hay que combatir precisamente los residuos, eficaces todavía en nuestras hileras, de la decadencia. Ya sé que esto constituye una tarea muy poco popular, y que inclusive un bueno y fiel amigo como tú se ha irritado en ocasiones contra mí y es sumamente probable que también en el futuro vuelvas una que otra vez a echarme pestes. En esto, sin embargo, si se está convencido de la necesidad de la lucha en cuestión, no cabe compromiso alguno. Sólo puedo tener en esto el sentimiento que

hubo de tener el Temístocles de Plutarco ante el consejo de guerra en vísperas de la batalla de Salamina, cuando dijo: pégame si quieres, pero escúchame.

Por lo que puedo juzgar de los acontecimientos más recientes en Alemania, éstos me confirman en este punto de vista. Siempre vuelven a surgir nuevas oposiciones contra el fascismo. Capas sociales e individuos que anteriormente toleraron sin resistencia toda forma de capitalismo imperialista, cuando no la fomentaron, se rebelan de modo cada vez más decidido contra la barbarie total. La forma de su oposición y su ideología están profundamente penetrados, por supuesto, de influencias fascistas. Sólo muy lentamente, de modo instintivo y espontáneo, se va haciendo claro en ellos. Y con esto, tales individuos están unidos a la vida nacional de Alemania mucho más profundamente de lo que en general se suele suponer. Sin duda, con una concepción muy reaccionaria, en parte, de la alemanidad. ¿Qué podemos aportarles para facilitar y acelerar su lucha en busca de claridad? No, ciertamente, jirones inorgánicamente ensamblados de una ideología decadente semisuperada, de una variedad de decadencia, además, la cual, debido a su carencia de la amalgama nacional, ha de permanecer para siempre ajena a estos individuos precisamente. Creo yo: únicamente puede ayudar aquí la exposición de la verdadera grandeza del pasado alemán, la exposición de la conexión entre el gran pasado alemán (aunque de carácter muy distinto, sin duda, de lo que la mayoría de ellos se imagina) y la grandeza futura de una Alemania verdaderamente democrática, de una cultura democrática en Alemania. Lo mismo que estoy profundamente convencido de la conexión entre realismo, popularidad y antifascismo, estoy seguro también de que nuestro descubrimiento del pasado democrático de la cultura alemana no constituye en modo alguno un camino hacia atrás, sino, por el contrario, un camino hacia el futuro, una ayuda ideológica para la liberación de Alemania.

Mi carta se ha hecho larga una vez más, y sin embargo no he dicho ni la décima parte de lo que me proponía decir. Cuanto más se van destacando en nuestro diálogo los elementos de coincidencia, tanto más dolorosamente encuentro a faltar la proximidad de la verdadera conversación. Pero cuento con tu sensibilidad poética: tú has logrado ya simpatizar con personajes más nudosos de lo que soy yo.

Con la amistad de siempre

tu *Georg Lukács*

¿TRIBUNO DEL PUEBLO O BURÓCRATA?

[1940]

> La literatura sólo se corrompe en la medida en que se han corrompido los individuos.
>
> GOETHE

I. EL SENTIDO GENERAL DE LA PROBLEMÁTICA LENINIANA

LA OBRA de Lenin, *¿Qué hacer?*, sirvió al desenmascaramiento de la filosofía oportunista de los "economistas", muy influyente en el momento de su aparición (1902). Estos protestaron contra la unidad teórica y orgánica del movimiento revolucionario ruso; en su opinión, sólo importaba la lucha de los trabajadores por sus intereses económicos inmediatos, su reacción espontánea contra las represalias de los empresarios. Reducían el papel del revolucionario consciente a su auxilio en las luchas locales y directas de los trabajadores. En cambio, comprender los conflictos particulares de clase como parte de la misión histórica general del proletariado, ilustrar por medio de la propaganda política los aspectos particulares de la lucha a la luz de la doctrina socialista, reunir los diversos movimientos de resistencia en un movimiento político revolucionario para el derrocamiento del capitalismo y la victoria del socialismo, todo esto constituía a los ojos de los "economistas" una coacción de las masas obreras, que llevaba en sí el peligro de aislar de éstas a la inteligencia revolucionaria. Los "economistas" aseguraban que el movimiento espontáneo producía siempre también, por su mero crecimiento, la conciencia.

Lenin destruyó esta "teoría" oportunista y mostró que el "economismo" desvía al proletariado de la lucha política, que por su carácter mismo induce a los obreros a renunciar al derrocamiento del capitalismo y a limitarse a mejorar temporalmente la situación de sectores particulares de la clase obrera. Él mismo, en cambio, consideraba entonces el derrocamiento de la autocracia, que en Rusia constituía para los capitalistas la protección más segura, como la tarea más urgente de la revolución. Según él, la oposición a la unidad orgánica y la oposición a la espontaneidad convierte a los "economistas" en auxiliares de la influencia burguesa sobre la clase trabajadora.

En el desarrollo de los fundamentos ideológicos del partido marxista y en el desenmascaramiento del carácter burgués de la "teoría" reformista, Lenin enfrenta uno a otro dos tipos de ideólogos: el tipo del tribuno revolucionario y el del burócrata. Comprueba que, tanto en el Occidente capitalista de su época como en la Rusia económicamente atrasada, domina el tipo del secretario de los sindicatos, del burócrata. La "teoría" del oportunismo —la internacional y la rusa igualmente— se esfuerza celosamente por perpetuar este atraso y esta degeneración. El libro de Lenin se dirige contra esta doble tendencia, que en las condiciones de la Rusia zarista producía efectos uniformes. Porque el desarrollo espontáneo de un movimiento obrero incipiente en un país rezagado en cuanto al capitalismo se encuentra con las manifestaciones de decadencia de la época imperialista: con la "teoría" de Bernstein, la práctica de Millerand y con el oportunismo conjunto, que se une internacionalmente. El libelo de Lenin, que aniquila teóricamente todas estas tendencias en su germen señala, pues, no sólo un punto crucial en el movimiento obrero ruso, sino además una etapa en la historia conjunta del pensamiento revolucionario: es la primera refutación de principio del oportunismo, a escala internacional.

La confrontación del tribuno del pueblo y del burócrata del sindicato como tipos, a los que aspiran las dos tendencias antagónicas del movimiento obrero, el revolucionarismo marxista y el oportunismo, va en su significado mucho más allá de la ocasión temporal y nacional que le dio origen. "No puede insistirse bastante —dice Lenin— en que el ideal de un socialdemócrata no puede ser el del secretario de un sindicato, sino el del tribuno del pueblo, capaz de reaccionar frente a toda manifestación de la arbitrariedad y la opresión, donde quiera que tengan lugar y cualquiera que sea la capa o clase que afecte; capaz de reunir todas estas manifestaciones en un cuadro conjunto de la arbitrariedad policiaca y de la explotación capitalista, y capaz de aprovechar cualquiera insignificancia para exponer al mundo sus convicciones socialistas y sus exigencias democráticas, para aclarar a todos y cada uno el significado histórico-universal de la lucha de liberación del proletariado." Los colores concretos de este cuadro están tomados de la realidad rusa contemporánea. En cambio, el retrato del tipo es de una generalidad tan acertada, que sigue siendo válido en absoluto, también para nuestra actualidad.

Es obvio, habida cuenta del carácter objetivo de este sujeto, que las investigaciones de Lenin habían de trascender siempre de la clase obrera y su organización. La banalización vulgarizante del

marxismo, que políticamente hallaba expresión en el oportunismo de derecha y de "izquierda", aislaba intelectualmente la vida del proletariado respecto del movimiento conjunto de la sociedad. Y esta banalización se ufanaba además, demagógicamente, de ser "auténticamente proletaria" y de mantener el movimiento obrero al abrigo de influencias extrañas. La argumentación de Lenin aclara los verdaderos hechos, el enlace universal e indisoluble del destino de la clase trabajadora con la vida de la sociedad entera. Por una parte, el proletariado no puede liberarse sin destruir toda opresión, toda explotación de las clases y las capas de la sociedad conjunta. Y por otra parte, la vida y el desarrollo de la clase trabajadora reflejan todas las aspiraciones sociales y económicas que revisten verdadera importancia para el progreso de la sociedad, incluidas las negativas, que frenan la evolución, y aun, en el imperialismo, las parasitarias. En su crítica del imperialismo señala Lenin reiteradamente que el parasitismo de este periodo no ha de concebirse como angosto y banal, sino que ha de comprenderse como tendencia social universal; en cuanto tal, se manifiesta también en el movimiento obrero. Debido al carácter cada vez más reaccionario del capitaslimo, debido al soborno de la "aristocracia obrera", y debido a la desmoralización general de la vida política y a la limitación de la democracia, se produce también en las organizaciones obreras reformistas una propensión hacia la burocratización, hacia la separación respecto de las masas y hacia el desprendimiento respecto de la vida.

Para el capitalismo mismo, la burocracia es un fenómeno necesario, un resultado obligado de la lucha de clases. La burocracia constituye una de las primeras armas de la burguesía en su lucha contra el feudalismo, y se hace tanto más indispensable cuanto más ha de afirmar la burguesía su poder frente al proletariado y cuanto más sus intereses entran en contradicción declarada con los de las masas trabajadoras.

El burocratismo es, pues, uno de los fenómenos fundamentales de la sociedad capitalista.

En relación con nuestro estudio, el aspecto cultural de esta cuestión se sitúa en primer plano. Hemos trabado ya conocimiento con los rasgos generales de los dos tipos opuestos del movimiento obrero, que Lenin —sobre la base de un profundo análisis de la sociedad capitalista y de las condiciones de la emancipación del proletariado— caracteriza como ideal a perseguir, en cuanto al uno, y como aspecto negativo a superar en cuanto al otro. Examinemos ahora brevemente en qué se fundan las características esen-

ciales de este aspecto negativo, para comprender su generalidad social como necesaria en el capitalismo.

El análisis de Lenin enlaza en un sondeo profundo el burocratismo con la espontaneidad. Se habla aquí de espontaneidad cuando el objeto del interés y de la actividad es inmediato, y aun meramente inmediato. Sin duda, la inmediatez de la relación con el objeto es el punto de partida obvio de toda actividad humana. Lo particular del fenómeno que ahora investigamos consiste en el hecho de que la "teoría" de la espontaneidad —la glorificación ideológica del burocratismo— exige un detenerse en este objeto inmediato, y prohibe, como ilegítimo y falso, todo progreso más allá de éste, que es precisamente aquello en que se manifiesta la verdadera teoría (la teoría sin comillas). El "economismo", la tendencia de entonces hacia la burocratización del movimiento obrero, disfraza este detenerse en la inmediatez, esta glorificación de la espontaneidad, de "puramente proletario"; limita la actividad combativa de los trabajadores a la defensa contra la explotación económica inmediata en la fábrica, a las oposiciones inmediatas de intereses entre el empresario y el personal. Así, pues, este punto de vista "puramente proletario" abandona todos los grandes terrenos de lucha de la transformación democrática de la sociedad a la burguesía liberal, y renuncia —de hecho, por supuesto, pero no en la fraseología— a su transformación socialista.

Corresponde necesariamente a esta inmediatez objetiva del objeto la limitación a la espontaneidad subjetiva del comportamiento. Todo lo que va más allá de ésta, lo que se funda en la comprensión de las conexiones objetivas y de las leyes del movimiento de la sociedad entera, se rechaza "en principio" como "no proletario" y como "elemento ajeno". El carácter primitivo de la reacción espontánea ante las ocasiones inmediatas se contrapone, cual forma superior de la subjetividad y cual relación más adecuada con la realidad, a la comprensión teórica del conjunto.

La verdadera profundidad de la crítica de Lenin de la teoría de la espontaneidad es la que ha empezado por poner al descubierto el pleno desarrollo del imperialismo. Ya que sólo a partir de la perspectiva de este desarrollo pueden empezar a comprenderse verdaderamente los fundamentos reales —sociales y teóricos— del oportunismo internacional. Mientras algunos "ortodoxos", como Kautsky, trataban de presentar las divergencias con Bernstein como cuestiones tácticas particulares, Lenin ve ya entonces en forma perfectamente clara que el bernsteinianismo comporta la renuncia decidida a la conquista del socialismo por la lucha y aun, incluso, a

la realización de todas las exigencias revolucionario-democráticas, o sea, una adaptación del movimiento revolucionario obrero a lo que conviene a los intereses de la burguesía liberal.

Esta liquidación del marxismo tiene lugar en el medio imperialista. Toda vez que la burguesía ha dejado de ser el vehículo del progreso social, se va desarrollando en su ideología, en grado cada vez mayor, el escepticismo respecto de la posibilidad de comprensión de la realidad objetiva, el desprecio de toda teoría, y la ridiculización del entendimiento y la razón. Así, pues, la referencia a la espontaneidad, la glorificación de la mera inmediatez cual foro supremo del dominio de la realidad es una tendencia principal cultural e ideológica del periodo imperialista. La manera burguesa de la espontaneidad, el atascarse en la imediatez, surge necesariamente de la división capitalista del trabajo. Su producto ideológico corresponde a su vez por completo a los intereses de clase, mezquinos y egoístas, de la burguesía. El funcionamiento imperturbado del dominio de la burguesía se ve facilitado por la dispersión de las masas populares, por su ideología de carácter gremial, por el contentarse de cada uno con la labor particular que le asigna la división social del trabajo en el capitalismo, así como por la aceptación consciente de las formas y posibilidades de pensar y las maneras de sentir que resultan espontáneamente de dicha división.

Cuanto más reaccionaria se va haciendo la burguesía, tanto más enérgicamente se destaca este aspecto ideológico. Mientras las tendencias revolucionario-democráticas encuentran fuertes apoyos, todavía en la burguesía, en la pequeña burguesía y en la inteligencia burguesa, esta espontaneidad objetiva de la ideología capitalista de la división del trabajo y su fomento vuelven siempre a romperse por parte de los estrechos intereses de clase de la burguesía. Pero el parasitismo reaccionario del periodo imperialista hace de ella la corriente dominante de la sociedad burguesa, y hasta en el seno mismo del movimiento político, de la ideología del proletariado.

Resulta fácil ver por qué la burguesía esté interesada en semejantes concepciones. La espontaneidad significa la extinción intelectual de las conexiones universales del desarrollo social que se dan y operan objetivamente en todo fenómeno de la vida. Significa, en consecuencia, la renuncia a la comprensión de las leyes cinéticas de la sociedad capitalista, de las leyes que muestran claramente las contradicciones insolubles de esta sociedad y la necesidad de su superación revolucionaria. Cuanto más firmemente permanecen encerrados los impulsos tanto intelectuales como afectivos de los individuos en el mezquino calabozo abstracto de la espontaneidad,

tanto mayor es la seguridad de la clase dominante. Esto se refiere de la manera más directa, por supuesto, al movimiento obrero; pero se aplica asimismo a todos los dominios de la vida cultural.

Sin duda, muchas reacciones espontáneas contra el capitalismo son originariamente de carácter rebelde y conservan a menudo, aun sin abandonar el nivel de la espontaneidad, su intención subjetiva de oposición y rebeldía. Objetivamente, sin embargo, estas manifestaciones que permanecen espontáneas desembocan, en la mayoría de los casos, en la corriente de las tendencias en favor del mantenimiento del régimen dominante. El espíritu de rebelión ha de elevarse a cierta conciencia de las conexiones objetivas para poder volverse efectivamente —y no sólo intencionalmente— contra el sistema de la opresión y la explotación.

El tribuno del pueblo leniniano es el heraldo de una conciencia revolucionaria de esta clase. Si se lo quiere comprender justamente como tipo, no debemos atenernos meramente a los rasgos exteriores del carácter del tribuno. La palabra brillante y la elocuencia retórica avasalladora no bastan para hacer al tribuno; los auténticos tribunos de la Revolución Francesa no fueron en modo algunos los brillantes oradores Mirabeau, o Vergniaud, ni siquiera Danton, sino el sencillo Marat y el seco Robespierre.

La clara conciencia con la que se comprenden —conforme al grado de la evolución histórica en cada caso— las determinaciones objetivas del conjunto social en su movimiento y la decisión con la que se defienden las necesidades más profundas de la emancipación del pueblo trabajador son las que empiezan por convertir al individuo en tribuno. Como tribuno de la revolución, Lenin emprende la lucha contra la espontaneidad. La eliminación de la inmediatez hasta la clara conciencia del movimiento del conjunto la realiza éste —llevado de un profundo y vasto amor por el pueblo oprimido, que llena toda comprensión con el énfasis de la indignación y de la sublevación emancipadora— sobre la base de aquella comprensión adecuada que solamente empieza por hacer posible la dialéctica materialista, el marxismo. La superioridad de la razón, que persigue el conocimiento universal, respecto de la mera inmediatez no se ha proclamado hasta el presente en lugar alguno de modo tan contundente.

Sin embargo, esta contundencia contiene eliminadas en sí todas las transiciones dialécticas de la realidad. La separación metafísica de espontaneidad y conciencia constituye una debilidad ideológica general de la época burguesa de la decadencia. Se manifiesta no sólo en los que capitulan ante la espontaneidad, sino también en la

mayoría de los descendientes tardíos de la Ilustración, quienes luchan en favor de la conciencia, pero que no han superado la separación rígida de espontaneidad y conciencia, propia de la decadencia, y no hacen más que repetir por consiguiente, con antesignos invertidos, la doctrina decadente. Lenin ve también aquí la unidad dialéctica de la vida. Rechaza la espontaneidad como ideal, como límite, pero la acepta como manifestación de la vida, como parte y como elemento justamente comprendido del movimiento conjunto. Extrae las lecciones de los movimientos huelguistas rusos y comprueba la relatividad de la espontaneidad y la conciencia, el paso ininterrumpido de aquélla a ésta. "Esto nos revela que el 'elemento espontáneo' no es más, en el fondo, que la forma germinativa de la consecuencia consciente."

Con esto se definió por vez primera en la historia del pensamiento social el efecto recíproco real de estas dos categorías. Y solamente esta solidaridad, dentro de la separación más estricta, empieza por proyectar sobre la concepción leninista de las relaciones entre conciencia y espontaneidad la luz adecuada. En la espontaneidad como "forma germinativa de la consecuencia" se expresa la prioridad del ser respecto de la conciencia, el origen necesario del reflejo adecuado de la realidad a partir del movimiento de la realidad misma. Pero este movimiento no tiene lugar de modo automático. La expansión de la conciencia hasta la comprensión verdadera del mundo y de las tareas del hombre en su transformación no puede efectuarse por sí misma, sin una labor consciente, sin cobrar conciencia del mundo exterior y de sí mismo. Para esto, la ruptura con la espontaneidad es imprescindible. Ya que solamente mediante esta ruptura pueden empezar por comprenderse la totalidad de las fuerzas activas de la sociedad, su dirección, sus leyes y las posibilidades de influir sobre las mismas, y puede convertirse esta comprensión en patrimonio intelectual de los propugnadores de una realidad mejor.

Han de tenerse claramente presentes estos dos aspectos de la relación entre la espontaneidad y la conciencia, para apreciar justamente la formulación leninista en el sentido de que la conciencia es llevada al proletariado "desde fuera". Sin embargo, el verdadero sentido de esta "formulación angulosa", como dice el propio Lenin, es tan sencillo como profundo y significativo: "La conciencia política de clase *sólo* se le puede proporcionar al trabajador *desde fuera,* es decir, fuera de la lucha económica, fuera de la esfera de las relaciones entre los trabajadores y los empresarios. El dominio del que puede extraerse este saber es el dominio de las relaciones de

todas las clases y capas con el Estado y el gobierno, el dominio de las relaciones recíprocas entre todas las clases." El germen de la espontaneidad sólo se convierte en verdadero fruto mediante la labor deliberada de una conciencia semejante; la clase en sí se convierte en la clase para sí. El tribuno despierta esta conciencia. La universalidad de su comprensión acelera el paso del germen a flor: se anticipa, fomentando y empujando hacia adelante, a la evolución. En cambio, los glorificadores de la espontaneidad, sus perpetuadores inconscientes y arrobados han de limitarse a registrar *a posteriori* los hechos consumados: "van a la cola —como dice Lenin— del verdadero movimiento". Su actividad no pasa —por mucho que adopten un tono arrobado, "revolucionario" o "proletario"— de un registro estéril y burocrático. Burocrático en el sentido más general y peor de la palabra: como obstáculo de la evolución viva. Ya que la espontaneidad, que por sí misma no está en condiciones de alcanzar realización alguna, es encauzada, por su falsa fijación, obtenida en esta forma en la conciencia y mediante su elevación a principio general, en direcciones falsas y desmedradas, que producen degeneraciones. El movimiento espontáneo del proletariado cobra un contenido burgués: su fijación teórica no es apolítica, sino políticamente reaccionaria.

II. El burocratismo como forma básica de la evolución de la cultura capitalista

¿Qué tiene que ver todo esto con el destino de la literatura? Se *echa de ver que el análisis leninista y el contraste de los tipos tienen* para la cultura un alcance extraordinario y que su importancia se extiende mucho más allá de las circunstancias que los originaron y aun más allá del terreno del movimiento obrero. Lo que significa que este contraste se extiende también a los problemas más profundos de la literatura. Se nos objetará acaso: de acuerdo, el contraste entre el tribuno y el burócrata surge de la división social del trabajo y de las luchas de clases del capitalismo. De acuerdo, la sumisión de todos los dominios de la ideología al capricho del tráfico de las mercancías y la mercantilización de todos los productos ideológicos constituye a partir del *Manifiesto comunista* un hecho de todos conocido. Pero, ¿se sigue acaso de ahí que el contraste leninista de los tipos se aplique sin más a los últimos problemas esenciales de la literatura, incluidos los de nuestra época?

La posibilidad de semejante aplicación extensiva está contenida, por supuesto, en la confrontación leninista. Los análisis de Le-

nin se refieren siempre a los problemas fundamentales de la cultura social y comprenden siempre las tendencias más generales y decisivas del movimiento. La genialidad histórica de Lenin en la captación del "próximo eslabón" no es nunca de carácter práctico o relativista. Es decir: ni se limita a la mera especialidad del momento histórico investigado, ni se detiene en la mera particularidad de las clases que el interés actual de Lenin tiene en vista. Éste ve siempre, antes bien, la unidad de la sociedad como un desarrollo histórico dialéctico, contradictorio.

Pero la unidad dialéctica es ya en Hegel, y mucho más todavía en Marx y Lenin, la unidad de la unidad y la diversidad. En la aplicación ampliada de estos pensamientos de Lenin ha de destacarse, pues, también desde el principio mismo, este elemento de la diversidad. Esto significa concretamente que el problema de la conciencia se plantea cualitativamente de otro modo para la clase trabajadora que para las demás clases de la sociedad capitalista, que para todas las clases anteriores de la historia. La relación de la espontaneidad de la conciencia proletaria de clase, y aun del instinto de clase, con el socialismo es algo específico que no se deja transportar a otras clases o a otros periodos históricos.

De ahí no se sigue con todo en modo alguno que el contraste de espontaneidad y conciencia, y con él —*mutatis mutandis*— el contraste de burócrata y tribuno, no sea un fenómeno social-histórico general. Sólo que hay que tener siempre presente hasta qué punto esta conciencia contiene en sí los caracteres de la "falsa conciencia" puestos de relieve por Engels. En particular en el examen del arte, en donde, como también lo ha mostrado Engels, la comprensión adecuada de la realidad en su totalidad y su movimiento es posible, pese a una falsa conciencia, por parte del realista importante, resulta semejante aplicación de la comprobación leninista perfectamente indicada; en lo que sin embargo hay que tener siempre presente la diferencia que acabamos de señalar. Con todo, esta limitación no significa que debamos arredrarnos ante la apariencia —socialmente necesaria— de la diversidad de determinadas manifestaciones sociales particulares.

Aparentemente se da entre el burócrata criticado por Lenin y toda manifestación literaria verdadera un contraste estrictamente exclusivo. Existe, sin duda, una literatura industrializada, convertida en pura mercancía y producida con rutina burocrática; de ésta apenas necesitamos decir palabra en esta conexión; los hechos son demasiado sencillos y demasiado obvios. Sin duda, la literatura propia, el tipo humano social y artístico del verdadero escritor, pa-

rece constituir el polo diametralmente opuesto del burócrata: aquí, objetivismo inanimado, subjetividad humana muerta, puro dominio de las relaciones materiales más vacías y convertidas en puramente formales; allí, culto cada vez mayor del yo, de la experiencia retenida de modo cada vez más rico, del objeto intuido captado en inmediatez subjetiva no enturbiada, por muy consciente que sea la labor artística necesaria para la consecución de semejante espontaneidad.

Sin embargo, aquí se detiene el lector atento de *¿Qué hacer?* Recuerda el excelente pasaje en el que Lenin demuestra que el terrorista encontró en su día su origen espiritual en la misma adoración de la mera espontaneidad que el burócrata del sindicato. En efecto, ¿está acaso más lejos en realidad Oscar Wilde del Karenin tolstoiano como tipo, por ejemplo, que Iwan Kaliayew, el exaltado lanzador de bombas romántico, el "poeta", como le llamaban sus camaradas, de un Leipart a la vez osificado y astuto? Si en uno de los casos es posible una solidaridad polar de tipos diametralmente opuestos, ¿por qué no había de serlo en el otro? Veamos el contraste un poco más de cerca.

En lo que, con todo, no deben vulgarizarse ni simplificarse ya sea la división capitalista del trabajo ella misma o sus reflejos subjetivos en el pensamiento, los sentimientos, etc. de los individuos. La concepción de Plechanow en el sentido de que sobre la base de la economía se produce una "psicología" que proporciona a su vez la base de las construcciones ideológicas posee una inflexibilidad que pone en peligro la verdadera investigación. Ya que el sentido social objetivo de las reacciones inmediatas (y fijadas conceptualmente al nivel de la inmediatez) de los individuos puede ser a fin de cuentas el mismo, aunque en su inmediatez psicológica estas reacciones mismas aparezcan directamente como diametralmente opuestas unas a otras.

Lenin ha ampliado y profundizado considerablemente la línea marxista de la lucha contra dos frentes. Y el desarrollo de esta doctrina —que en la confrontación y la reunión de economistas y terroristas en *¿Qué hacer?* ha alcanzado ya una forma muy avanzada— se basa en que la desviación respecto del marxismo, tanto hacia la derecha como hacia la "izquierda", constituye en uno y otro caso, en sentido político, oportunismo; en que, tanto en un caso como en otro, se afirma igualmente la influencia del medio burgués sobre el movimiento obrero.

Lenin no descuida en parte alguna la diversidad en el seno de esta unidad. La psicología de los polos extremos solidarios puede

no sólo ser extraordinariamente distinta, sino que tampoco las capas específicas de la sociedad burguesa que en determinadas circunstancias concretas constituyen la base social particular de tal corriente han de ser siempre en modo alguno las mismas en ambos polos. Sin embargo, la puesta en relieve de su particularidad no elimina la unidad, sino que no hace más que subrayar los elementos social-históricos decisivos de la situación histórica concreta, en cada caso, en la que esta unidad se manifiesta.

En esta forma —para volver a nuestro ejemplo—, el economismo es caracterizado por Lenin como la "espontaneidad" del "movimiento obrero puro", en tanto que en el terrorismo se afirma la "espontaneidad de la indignación apasionada de los intelectuales que no saben o no tienen la posibilidad de enlazar la labor revolucionaria y el movimiento obrero en un solo todo". Y así es como se produce necesariamente una psicología totalmente distinta, y aun opuesta, que sin embargo no elimina en modo alguno la igualdad de la espontaneidad en los dos tipos tan acusadamente contrastantes, ni la igualdad de las causas y los efectos sociales de esta espontaneidad.

Tampoco en el análisis del burocratismo como fenómeno cultural general del capitalismo debemos simplificar. El contraste entre anarquía y mecanización que caracteriza la economía del capitalismo halla expresión de modo muy diverso e intrincado. La contradicción fundamental entre producción social y apropiación privada es de todos conocida. Esta contradicción determina el carácter específico de la división capitalista del trabajo y, concretamente, el contraste entre la división en la empresa particular y en el conjunto de la sociedad. Las mismas fuerzas económicas que producen aquí la anarquía crean allí la planificación y la autoridad más rígidas, razón por la cual Marx pudo expresar directamente como ley el que entre estas dos divisiones del trabajo impera una relación inversamente proporcional.

Ahora bien, esta contradicción hace que los efectos espontáneos de la empresa capitalista sobre los individuos sean muy complicados y ramificados. De ahí que en la espontaneidad, en la relación meramente inmediata con el objeto inmediato, hayan de estar contenidas tanto la anarquía del conjunto (que no se ha llegado a comprender) como la inmanencia mecanizada, estricta, íntegra y autoritaria, de la empresa particular (cuyas conexiones objetivas con el conjunto permanecen asimismo sin comprender). La mezcla de las dos componentes es siempre distinta; pero las dos se dejan comprobar casi sin excepción.

Si consideramos ahora el burócrata capitalista en sentido restringido, percibimos primero en él, como característica esencial, este aspecto de mecanización y automatización. También el burócrata superior —y no digamos ya el empleado (el funcionario de correos, el cajero, etc.)— está extensamente mecanizado. Max Weber dice en una ocasión que el capitalismo concibe el tribunal de justicia como un aparato automático en el que por una de las aberturas se introduce el "litigio", y la "solución" sale acto seguido por la otra; en lo que es obvio que esta "solución" ha de ser algo racionalmente calculable de antemano. O sea, pues: el contraste en apariencia máximo con la espontaneidad.

No obstante, sólo un romanticismo banal y miope puede negar precisamente aquí la espontaneidad. En su ensayo de la caracterización del burócrata, Max Weber da aproximadamente la siguiente descripción de su ambición suprema: Cuando ha de ejecutar una disposición contraria a sus convicciones, se esfuerza por hacerlo lo más que se pueda *lege artis,* con todas las sutilezas protocolarias. El acta, que ya en sí misma se le aparecía como desprendida de las conexiones sociales conjuntas, adquiere así una existencia más aislada todavía, que parece operar autonómicamente. La ejecución se convierte en una tarea formal "artística".

En esta forma adquiere el cargo oficial capitalista una "inmanencia", determinada sin duda objetivamente por el todo de la sociedad, por la economía y la lucha de clases, pero cuyo verdadero carácter aparece con todo, en sus efectos espontáneos sobre los partícipes particulares, como totalmente extinguido. Precisamente la entrega sin reserva a la espontaneidad de semejante "inmanencia", es decir, la completa inmediatez en la actitud del sujeto frente a los objetos de su actividad, y con ello la conservación del alejamiento, del aislamiento en su "inmanencia" de los distintos cargos respecto de los movimientos del todo, es la que asegura el funcionamiento correcto en sentido capitalista y hace al burócrata ideal de la sociedad capitalista.

Dentro de un marco semejante pueden producirse, por supuesto, los subtipos más diversos. Desde los más inconscientes, que actúan como "engranes" de la gran máquina entregados con toda el alma (es decir con falta absoluta de alma) a la espontaneidad de las empresas, hasta los "artistas" y los "moralistas" del burocratismo.

El "arte" es aquí nada menos que una paradoja formal. Recuérdese, por ejemplo, el ingenioso diplomático Bilibin, cuyo método de trabajo describe Tolstoi en *La guerra y la paz:*

Trabajaba uniformemente bien, cualquiera que fuera la clase de trabajo que se le presentaba. A él no le interesaba la cuestión: ¿Por qué? sino la cuestión: ¿Cómo? De qué tratara un determinado asunto diplomático, esto le era indiferente; en cambio, componer una circular, un memorándum o un informe artístico, acertado y elegantemente, en esto es donde hallaba su satisfacción.

Al lado de este "arte", que roza ya las teorías y las actitudes de *l'art pour l'art,* se sitúa el énfasis moral del burocratismo. También aquí hemos de limitarnos a un ejemplo característico. Incluso un Kant da ocasionalmente de la divisa ya de por sí burocrática, *fiat iustitia, pereat mundus* ("cúmplase la justicia aunque se hunda el mundo"), la siguiente interpretación, que desemboca ya en lo burocrático cómico-burlesco: "Aun si la sociedad burguesa se disolviera por unanimidad de todos sus miembros... aun así habría que ejecutar antes al último asesino que se encontrara en la cárcel, para que a cada uno le suceda según el valor de sus obras..."

Sin duda, la estrechez burocrática de semejante concepción de Kant tampoco ha permanecido inatacada en la literatura burguesa. Bajo la influencia de la Revolución Francesa, Hegel sometió el formalismo de la moral y la filosofía del derecho de Kant a una crítica demoledora. Los detalles de esta crítica no son importantes para nosotros en estas conexiones; lo son mucho más, en cambio, sus condiciones históricas. En efecto, la Revolución Francesa (y en parte todavía el periodo napoleónico) hizo pasar tan violentamente a primer plano los intereses generales, nacionales y populares, que pasajeramente y en parte las relaciones burocráticas de los individuos con sus actividades respectivas resultaron suspendidas aun en el aparato del Estado.

No será por demás recordarlo, porque esto muestra que también en la sociedad burguesa el burocratismo es, por una parte, un concepto mucho más extenso que la burocracia y que, por otra, no todo burócrata ha de mostrar necesariamente en su actividad una actitud burocrática. El gran historiador de la sociedad francesa, Balzac, nos da algunos ejemplos sobresalientes del método entusiasta de funcionarios napoleónicos que se extendía por igual a la materia, al contenido y al todo. Cierto que su Brideau muere joven: cae en el campo de batalla del trabajo. Cierto que su Rabourdin experimenta en la época de la restauración una catástrofe tragicómica en el intento de ordenar el contenido y la organización del trabajo de un ministerio conforme a los intereses públicos esenciales y no según la espontaneidad de la empresa burocrática. Pero

es que la sociedad burguesa sólo se sale de esta espontaneidad "normal" en los periodos precisamente de grandes convulsiones, y aun entonces solamente en casos excepcionales, aunque no aislados, con todo, sino más bien sintomáticos.

Pero precisamente estos casos excepcionales muestran el carácter insuperable del burocratismo en la sociedad capitalista. Las fuerzas económicas objetivas de su división del trabajo lo producen y reproducen ininterrumpidamente, tanto en masa como en ejemplares conspicuos de la observancia más diversa; los intereses específicos de clase de la burguesía fomentan este desarrollo por todos los medios a su alcance.

Y tampoco esta coincidencia de los intereses burgueses de clase y el espíritu burocrático no nos la debemos representar de modo vulgar, simple y rectilíneo. Al describir Engels el advenimiento de jurista profesional a partir de la división capitalista del trabajo, subraya expresamente que aquí se abre un dominio, "el cual, pese a su dependencia general de la producción y el comercio, posee, con todo, una particular capacidad de reacción contra éstos". Esta capacidad particular de reacción, la espontaneidad "inmanente" de este dominio (y también la de otros, constituidos por razones análogas), puede incluso llevar en casos aislados a conflictos agudos; precisamente el burócrata subjetivamente honrado, que "profundiza ideológicamente" la espontaneidad de su dominio, su actitud espontánea frente al mismo, y la convierte con énfasis moral en el contenido de su vida, puede chocar muy fácilmente, en casos aislados, contra los intereses de clase de la burguesía. Sin embargo, de cualquier modo que estos conflictos se resuelvan, ya sea de modo trágico, cómico, tragicómico o estérilmente, su carácter necesario, pero necesariamente esporádico asimismo, nada cambia del hecho fundamental de que el burocratismo basado en la división capitalista del trabajo constituye, con la espontaneidad "inmanente" de sus dominios particulares aislados, la protección más segura de los intereses conjuntos de la burguesía. El conflicto aislado sólo sirve de trasfondo de la convergencia general.

El desarrollo de la espontaneidad hacia el burocratismo no es más que la agudización marcada de su efecto general socialmente conservador y socialmente estabilizador: de la habituación. Lenin considera a ésta como un factor social tan importante, que le atribuye incluso en el proceso del origen del socialismo —aunque en dirección cambiada, por supuesto, y con contenidos totalmente opuestos— un papel importante. En el capitalismo, el funcionamiento normal de la sociedad requiere la habituación de todos los

individuos a los lugares que les son asignados por la espontaneidad de la división del trabajo; una habituación a los deberes que resultan espontáneamente de los lugares ocupados en la división social del trabajo; una habituación al hecho de que el gran curso del proceso social conjunto sigue sus propios caminos independientemente de su voluntad y sus deseos, de que dicho curso sólo pueden contemplarlo como espectadores y sólo posteriormente, pero la decisión de cuya dirección no está en sus manos. Marx, Engels y Lenin han señalado reiteradamente que la apariencia de la autodecisión del pueblo en las democracias capitalistas no es precisamente más que esto, una apariencia, que forma parte del sistema de esta habituación al funcionamiento normal del capitalismo. Únicamente las épocas de las revoluciones democráticas populares verdaderas constituyen una excepción. Recuérdese cuán estrictamente distingue Engels (en la crítica del Programa de Erfurt) los periodos anterior y posterior a 1798, designando a la Tercera República como un imperio sin emperador.

En el capitalismo, pues, la habituación significa un embotamiento general. Por el hecho de que los individuos conciben la espontaneidad capitalista como natural y normal, de que aprenden a reaccionar ante sus manifestaciones tal como lo hacen ante un temporal o el calor excesivo, o sea ante los acontecimientos naturales, a cuyo propósito podemos eventualmente irritarnos pero que hemos de aceptar con todo tales como son, se produce una habituación a la inhumanidad capitalista. En relación con el aspecto de la estabilidad del capitalismo, esta habituación es extraordinariamente importante, ya que impide tanto la génesis de una rebelión permanente susceptible de elevarse hasta los principios mismos contra la injusticia y la inhumanidad, como un entusiasmo que se extienda más allá de la mera contemplación y la mera sensación por las grandes sublevaciones humanas, en las que se halla siempre contenida —consciente o inconscientemente— una tendencia hacia la rebelión contra el sistema capitalista.

Esta habituación crea en los individuos de la sociedad capitalista una relación espontánea y mecánica, burocráticamente registradora, con los fenómenos de la vida. Ni lo bueno ni lo malo interrumpen de modo decisivo la "actividad" de funcionamiento tranquilo de este tipo de vida. Los escritores verdaderamente grandes se indignan ininterrumpidamente contra este embotamiento. Así nos da Dickens por ejemplo, en *Dombey e hijo,* una descripción muy impresionante de esta situación. El funcionario Morlin nada ha observado del cambio radical en el carácter de un individuo junto al

que se sienta diariamente en la oficina. Avergonzado al respecto, deja que se le escape la siguiente confesión amarga y verdadera: "Pero nosotros, seguimos viviendo día tras día en la forma regular acostumbrada, y nada percibimos de tales cambios o no podemos seguirlos... Nosotros, lo que es nosotros, no disponemos de ocio suficiente para observarlos. No tenemos, en cuanto a nosotros, valor alguno. Tales cosas no se enseñan ni en las escuelas ni en las universidades, y no sabemos cómo debamos tratarlas. En una palabra, somos tan terriblemente rutinarios... Se lo aseguro a usted... tengo motivos sobrados para creer que el trote ordinario cotidiano de la vida, que es siempre el mismo, día tras día, acaba por reconciliarle a uno con todo. No vemos nada, no oímos nada, no sabemos nada: esto es lo cierto. Lo aceptamos todo como natural, y así siguen las cosas, hasta que todo lo que hacemos, lo bueno, lo malo y lo indiferente, acabamos por hacerlo por pura rutina."

La irritación legítima de Dickens pinta aquí un gris sombrío sobre gris. Y esto es cierto también por lo que se refiere a la habituación capitalista. Sin embargo, su práctica de cada día no excluye con todo en modo alguno la sensación, la agitación inútil y el entusiasmo estéril. Es más, del mismo modo que la borrachera de aguardiente del trabajador desesperado de la vida, o la de champaña del rico ocioso y aburrido se disuelven por completo en este gris sobre gris del absurdo de la vida capitalista, así se desvanecen también los entusiasmos y las sensaciones de la política, de la vida pública y privada, de la literatura y el arte.

En relación con una etapa de desarrollo en la que dominaba todavía en la burguesía alemana el elemento aburguesado, Goethe describe esta conexión de modo plástico. Deja que uno de los burgueses diga en el *Fausto:*

Nada me agrada tanto en días de sol y fiesta como hablar de guerras y estropicios bélicos, cuando allá lejos, en Turquía, unos a otros se matan los pueblos. Te estás asomando a la ventana, bebiendo tu vasito...*

El estilo y la técnica de la sensación han cambiado radicalmente, desde entonces, en el capitalismo. Pero su función social, en el proceso de la habituación, sigue siendo el mismo: los individuos aburguesados, los individuos fosilizados en burócratas de sus propias vidas, han aceptado como algo "natural" los millones de víctimas de la primera guerra capitalista mundial, aun si entre

* Goethe, *Obras Completas,* t. III, p. 1191. Ed. Aguilar, 1958.

ellas había algunos hijos y hermanos; las sensaciones de los comunicados diarios no hacían más que cimentar la habituación.

Esta conexión se deja ilustrar de la manera más clara por medio de un ejemplo paralelo. Cuando el destino de un individuo singular, del capitán Dreyfus injustamente condenado, dejó de presentárseles, primero a una vanguardia intelectual y luego a las grandes masas, como un hecho "habitual", de registro normal y natural, se produjo en Francia una crisis estatal. Y es que la sacudida y la sensación son precisamente contrastes que se excluyen, aunque en sus manifestaciones exteriores se asemejen en ocasiones. Sólo que aquélla se dirige contra la espontaneidad capitalista y apela a un esfuerzo hacia la conciencia del proceso conjunto, en tanto que ésta reconduce, después de una embriaguez estéril, a la cotidianidad de la habituación y apoya y refuerza, mediante la variación que ofrece, la espontaneidad capitalista.

III. Tragedia y tragicomedia del arte en el capitalismo

Habituación ataviada con sensación, embotamiento condimentado con embriaguez: he aquí lo que los intereses de clase de la burguesía exigen de la literatura y el arte. El escritor como especialista del suspenso, del interés, la embriaguez y la tranquilización es un producto de la división capitalista del trabajo. Los intereses de clase de la burguesía aceleran y refuerzan este proceso.

Sin embargo, por fuertes que sean los efectos de los factores económico-sociales determinantes, aquél no transcurre en modo alguno sin resistencias. Engels ha mostrado que la grandeza de los personajes del Renacimiento, de los Leonardo y los Miguel Ángel, se funda precisamente en que no estuvieran todavía sometidos a la división capitalista del trabajo. Esta ventaja de poder actuar en un capitalismo poco desarrollado todavía la van perdiendo los ideólogos de la época moderna, con una necesidad objetiva, de año en año. Sin embargo, los individuos eminentes de la época posterior al Renacimiento perciben que el mantenimiento de la expansión universal de su personalidad, de su enlace asegurado por muchos hilos con la vida del pueblo, de su actividad en los distintos terrenos de la sociedad y, en una palabra, su no capitular ante las exigencias de la división capitalista del trabajo constituye un interés vital de la cultura. Del mismo modo que las verdaderas revoluciones populares, sobre todo las de 1793-94, conquistaron, contra la voluntad de la burguesía, los objetivos de la democracia burguesa, así se produce en estos últimos siglos el pro-

greso ideológico en pugna incesante con las condiciones objetivas y las exigencias subjetivas del dominio de la burguesía.

Swift y Voltaire, Diderot y Rousseau, Lessing y Goethe han mantenido con éxito frente a la ola en marcha de la barbarie burguesa unos islotes magníficos de la cultura humana. Con todo, el progreso social no se deja detener. También estos esfuerzos heroico-geniales y estos éxitos individuales han de constituir meros casos aislados. El capitalismo económicamente triunfante quiebra cada vez más la resistencia de los verdaderos portadores de la cultura. En la medida en que se va generalizando la economía mercantil, se convierten también todos los bienes culturales en mercancías, y sus productores en especialistas sometidos a la división capitalista del trabajo.

A primera vista, el proceso de la conversión en mercancía parece constituir —pese a los rasgos comunes ya destacados hasta el presente— lo estrictamente contrario del camino anteriormente esbozado hacia el burocratismo. Ya que en éste comprobamos una abstracción creciente respecto de la experiencia y un desecamiento cada vez mayor en una rutina intelectual formalista (pese a la espontaneidad, o debido precisamente a ella), en tanto que en aquel desarrollo observamos, en cambio, una negación cada vez más fuerte de todo lo que se extiende más allá de la experiencia. El escritor se convierte en un especialista del de ésta, en un virtuoso de la inmediatez y en un registrador del alma.

Sin duda, también en la evolución artística moderna se dan tendencias que atenúan esta brusca polaridad. A partir del naturalismo vuelven a surgir siempre nuevas tendencias que tratan de hacer de la literatura una "ciencia" y quieren eliminar la subjetividad poética. Es muy ilustrativo que los fundadores del naturalismo alemán critiquen en Zola la subjetividad y traten, con todo, de mejorarle y superarle precisamente mediante la eliminación de ésta. Por su parte, la "nueva objetividad", la literatura del "montaje" y de los "hechos", desprecia profundamente el subjetivismo de tipo empírico de los naturalistas anteriores y va con todo, en dirección de la mera fijación de los hechos empíricos escuetos y de su registro escuetamente comentado, también objetivamente, más allá todavía que aquéllos. En esta forma, las peores propiedades de las "ciencias particulares" del periodo de la decadencia literaria, a saber: un empirismo ramplón, la especialización burocrática y la alienación y el desprendimiento completos respecto de las conexiones vivas del conjunto, se glorifican como rasgos característicos del escritor moderno.

Y sin embargo, esto no es más que una corriente secundaria. Es instructiva, ésta, porque muestra la solidaridad polar del culto de la experiencia y de la "ciencia" burocratizada en el seno de la literatura misma. No necesitamos, con todo, de este auxilio para apreciar los efectos fetichizantes de la conversión general, aun en la subjetividad exageradamente proclamada, de la literatura en mercancía. La experiencia, la "nota personal", se ha convertido en el valor de uso absolutamente imprescindible de la mercantilización de las obras literarias: de su valor de cambio.

En la literatura autocrítica del periodo de la decadencia —ya veremos más adelante que un determinado matiz de autocrítica constituye un elemento esencial de esta decadencia— vuelve a surgir siempre la comparación con la prostitución. Sin entrar en el fundamento sentimental estéril de la manía flagelatoria que en esto se manifiesta —estéril por cuanto prácticamente inoperante—, esto es, sin subrayar en esta comparación el juicio de valor, puede decirse que es económicamente justa: en ambos casos se trata de la conversión en mercancía de la última subjetividad de la persona humana.

Esta comparación surge también en la ingeniosa pieza en un acto *Literatura,* de Arthur Schnitzler, y la acción la expone en forma muy plástica y convincente. Ésta gira alrededor de un escritor y una escritora que han vivido juntos un romance. Ciertamente, cada uno de ellos aprovecha la experiencia para una novela. Por supuesto, los dos aprovechan los "documentos auténticos", "vividos", de su amor. Así, por ejemplo, ambas novelas contienen —para sorpresa e indignación mutuas— su correspondencia amorosa completa. El hombre está fuera de sí de sublevación moral, porque ella ha redactado primero cada una de las cartas amorosas, guardando luego la copia para uso ulterior. Y ella está indignada a su vez de que él haya copiado las suyas *a posteriori,* también en vista del empleo literario.

Sin duda, esto constituye un caso grotescamente agudizado de la prostitución de la experiencia. Pero lo cierto es que lo grotesco es siempre la exageración fantasiosa de algo efectivamente presente en la realidad. Y las contradicciones internas del fundamento de la experiencia en el escritor decadente se ponen aquí de manifiesto de modo verídico.

En esto pasan a primer plano en forma extraordinariamente característica los rasgos comunes a los estetas y los burócratas. Recuérdese la *Anna Karenina,* de Tolstoi. El burócrata Karenin se ha dado cuenta del amor incipiente de su esposa para con Wronski.

Se prepara a hacer reproches a Anna y a prescribirle normas de conducta. Tolstoi describe el proceso que tiene lugar en aquél, de la siguiente manera: "Y en la mente de Alexei Alexandrowitch se dispuso claramente todo lo que había de decir a su esposa. Mientras ponderaba lo que diría, lamentaba que se consumieran calladamente su tiempo y sus energías intelectuales en asuntos domésticos; a pesar de todo, sin embargo, se formó en su mente, clara y distintamente como un informe oficial, la forma y el enlace lógico de lo que se proponía decir."

En ambos casos tiene el desmedro humano los mismos fundamentos sociales: el desprendimiento respecto del proceso conjunto de la sociedad, la emancipación fetichizada del sector parcial de la actividad en cada caso, la entrega solidificada en "ideología a la espontaneidad", que semejante emancipación engendra necesariamente. El autómata mencionado por Max Weber vuelve también aquí por sus fueros, sólo que aquí no son sentencias o decisiones lo que sale después de haber echado la moneda en el aparato, sino experiencias. La danza macabra de la racionalidad del mercado de las mercancías presenta aquí un matiz algo más inquietante todavía. Se produce un almacén de las experiencias puras y directas, un bazar de las "cosas últimas", una liquidación de la personalidad humana a precios muy rebajados.

Éste es el acto final cómico-grotesco. Pero a las piezas satíricas del tipo como lo acabamos de ver en Schnitzler ha precedido todo un ciclo de auténticas tragedias. Hemos hablado ya de la resistencia que los representantes verdaderamente grandes de la literatura han opuesto a los efectos culturalmente devastadores de la división capitalista del trabajo. La falta de perspectivas sociales generales de esta resistencia reside no sólo en el hecho de que la subsunción de la sociedad entera en la división capitalista del trabajo llevó aparejado por mucho tiempo un aumento de las fuerzas productivas hasta allí insospechado y había de resultar en consecuencia, debido a su carácter económicamente progresista, irresistible, por muy nocivos que fueran sus efectos en materia de cultura. De esto solo no habría debido derivarse más que la mayor rareza y el ímpetu reducido de dicha resistencia. Y lo que se produjo fue un cambio en cuanto al contenido: un cambio cualitativo.

El nuevo elemento decisivo es el cambio de la relación del artista importante con la cultura de su época, con los fundamentos sociales y con la dirección evolutiva de esta cultura o, en una palabra: la posición de semejante artista respecto de la clase bur-

guesa se ha hecho problemática. Y con la inestabilidad de este fundamento, la lucha contra las consecuencias culturales de la división capitalista del trabajo ha adoptado otro carácter, un carácter nuevo y trágicamente desesperado. Ya que el cambio de la relación del artista con su propia clase adquiere aquí la forma de un cambio de la relación del arte con la vida.

¿Qué significa que veamos en el gran escritor el tipo del tribuno en contraste con el burócrata? Esto no significa en modo alguno, necesariamente y siempre, una toma inmediata de posición política respecto de las cuestiones de actualidad; no significa necesariamente y siempre el ingreso en uno de los partidos en lucha de este periodo, o la proclamación poética de sus consignas, que falta precisamente en muchos de los grandes escritores. Su tribunato, su "partidismo" en el sentido leninista, puede incluso hallar expresión a menudo en la negación de los partidos existentes. Tal, por ejemplo, cuando un Lessing en Alemania o un Shelley en Inglaterra no consideran como adecuado ninguno de los partidos, de las tendencias o de los grupos existentes para representar aquella gran causa de la nación y de la libertad a la que ellos han dedicado la obra literaria de su vida. Lo que importa es esta devoción, su profundidad intelectual y artística, la intimidad de su arraigo en los verdaderos deseos y esperanzas, en las verdaderas alegrías y los verdaderos sufrimientos del pueblo trabajador.

La contradicción entre los mezquinos intereses de clase de la burguesía y la cultura, que se produce sobre la base económica y social del desarrollo de las fuerzas productivas por el capitalismo, nos es ya conocida. Cuanto más progresa este desarrollo, tanto más pronunciada se hace la ruptura entre los intereses de clase de la burguesía y las exigencias vitales de la cultura, aun de una cultura burguesa. Sus fundamentos sociales siempre han estado preñados de conflictos, y ahora llega al estado de una ruptura trágica.

El punto de apoyo de Arquímedes, a partir del cual los grandes escritores pueden sacar de quicio al mundo, el punto de vista a partir del cual sus reproducciones vastas y verídicas, profundas y magníficamente realistas de la realidad de la sociedad capitalista, han surgido como reflejos del desarrollo de la humanidad ha tenido siempre algo de utópico. La prudencia trágica, en cuya virtud un Shakespeare estuvo en condiciones de criticar con igual legitimidad el feudalismo en decadencia y los dolores del parto del capitalismo, de mostrar en aquél el fausto trágico y en éste las fuerzas demoniacas de sangre e inmundicia, esta prudencia tiene

raíces profundas en la vida popular de su época; está determinada socialmente por las contradicciones que imponen por vías ásperas e intrincadas, a través de sufrimientos sin fin del pueblo, mediante la destrucción de culturas enteras y mediante el aniquilamiento de capas populares florecientes y vigorosas, el progreso de la humanidad. Sin embargo, el punto a partir del cual estas tragedias humanas se hicieron justamente visibles y ponderadamente plasmables tuvo también en Shakespeare un carácter utópico: verdadero en cuanto añoranza del pueblo y auténtico en cuanto afán de humanidad y cultura, le adhiere, con todo, la irrealidad de lo irrealizable.

El punto de apoyo de Arquímedes podrá ser, desde los puntos de vista social y político, ilusorio; sin embargo, posteriormente adquiere realidad mediante la plasmación universal y completa de la vida, mediante un carácter popular más auténtico. Mejor dicho: para la plasmación ha sido indispensable, pero, visto a partir de la plasmación realizada, nos produce casi el efecto de una construcción auxiliar y, medido por el rasero del realismo de la plasmación, casi el de un cuerpo extraño. Esta dialéctica de lo verdadero y lo falso, de lo realista y lo utópico, del rodeo por la ilusión (históricamente inevitable) hasta el firme asir de lo históricamente auténtico y moralmente eterno, surgida de las contradicciones de la evolución social misma, esta dialéctica constituye la base de la "victoria del realismo" de Engels.

La consecución de tales puntos de Arquímedes se hace cada vez más problemática en el curso de la historia. Goethe, Walter Scott, Balzac y Tolstoi deben su inmarcesibilidad a una dialéctica similar de las contradicciones (cuyas formas y contenidos concretos, históricos y sociales, son por supuesto totalmente distintos en cada uno de ellos); pero puede ya observarse en ellos que dicho fundamento se hace cada vez más problemático y que sus contradicciones se hacen cada vez más difíciles de resolver.

Y este desarrollo se convierte en lo cualitativamente opuesto: el punto de Arquímedes deja de proporcionar una visión extensa de la vida social entera de la humanidad; adquieren el dominio en sus rasgos utópicos el vacío y la alienación respecto de la vida; a partir de las contradicciones entre punto de partida utópico y reproducción extensa de la realidad, resulta cada vez menos una "victoria del realismo"; la utopía, a menudo con sus tendencias secundarias reaccionarias, influye sobre la plasmación misma en forma cada vez más fuerte y perturbadora.

Constituye el secreto de tales puntos de Arquímedes el que

en los escritores que se han elevado a esta altura el amor inquebrantable del pueblo, el amor de la vida, la fe en el progreso de la humanidad y la vinculación con los problemas de la actualidad no resulten eliminados por el enunciado intrépido y sin consideraciones de todo aquello que es, por la crítica demoledora de la inhumanidad de la vida social. Verlo todo y amar la vida constituye en toda sociedad de clases una paradoja, una contradicción dialéctica, la cual, sin embargo, podría influir por mucho tiempo en sentido fecundo y creador. Solamente cuando se ahonda en un así-o-así sin perspectivas se produce para el escritor el dilema trágico, el periodo de la tragedia del arte.

Ya que únicamente la influencia productiva recíproca de los dos factores contradictorios de la afirmación y la negación impide que la labor artística en la obra y la elaboración de los medios de expresión específicamente estéticos hasta la perfección clásica degenere en la "especialización". Solamente el amor de la vida confiere a la veracidad sin reparos del artista, en todo lo percibe y reproduce, extensión, amplitud y profundidad. Si se produce una situación social en la que el artista se ve obligado a odiar y despreciar la vida o, lo que es más, en la que empieza a hacerse indiferente hacia la vida, entonces la verdad de las mejores observaciones se hace más estrecha; la superficie y la esencia de la vida humana se separan: aquélla se vacía y ya sólo puede animarse mediante ingredientes extraños a la materia, y ésta se aleja de la vida y se hace banal o se llena de una falsa profundidad meramente subjetiva. (Para evitar cualquier malentendido, subrayo expresamente: el odio lleno de desprecio con el que Schtschedrin o Swift abuchearon el régimen social de su época es de naturaleza muy distinta. Ambos —de modo muy distinto, conforme a sus respectivas situaciones históricas— pudieron amar la humanidad y la vida en dicho odio, o precisamente gracias a dicho odio.)

Y el reverso de la medalla: cuando se llega a semejante aflojamiento, cuando la sociedad extingue el amor de la vida, el arte se emancipa en forma perniciosa frente a la vida: arte y vida se separan y se enfrentan con hostilidad. La independencia es para el arte la atmósfera imprescindible de su existencia. Pero hay *independencia e "independencia". Una es un elemento de la vida,* la intensificación de su riqueza y de su uniformidad rica en contradicciones; en tanto que la otra es un solidificarse, un depender estérilmente de sí misma, un aislarse respecto de la conexión animada conjunta.

Precisamente aquí puede apreciarse justamente la profundidad

de las determinaciones leninistas de la relación entre espontaneidad y conciencia, entre la espontaneidad como forma germinativa de la conciencia. Sin captación auténtica e inmediata de la vida, tanto de su superficie como de su profundidad, sin pasión espontánea de la plasmación no hay arte alguno. Para el arte se trata ahora concretamente de lo siguiente: por un lado (en relación con la experiencia directa de la vida por el escritor) se pregunta: ¿Germen para qué? Y por el otro (en relación con la pasión poética, asimismo espontánea, por la belleza y la perfección de la forma) reza la pregunta: ¿De qué cosa es esta forma expresión, de qué cosa es esta belleza perfección?

La relación entre experiencia vital y visión formal se halla envuelta para la reflexión moderna sobre el arte en una oscuridad mítico-irracional. Con todo, la objeción contra su aclaramiento, en el sentido de que la teoría y la historia del arte no están en condiciones de descubrir las razones de por qué Leonardo da Vinci hubiera de prenderse precisamente del modelo de la Mona Lisa, no es más sensata ni convincente que la tonta demanda del profesor Krug, olvidado con razón, frente a Hegel de que, si tenía la pretensión de establecer un sistema de la dialéctica, que probase una vez de "derivar dialécticamente" su pluma, la del profesor Krug.

Porque es lo cierto que el elemento de la accidentalidad en todo detalle y particularidad no se deja eliminar nunca, ya que constituye un elemento del proceso real. La tarea de la teoría sólo puede consistir en descubrir las leyes generales de la dialéctica de contingencia y necesidad y en analizar concretamente sus manifestaciones en los casos particulares. Se trata, pues, aquí de las relaciones generales de la espontaneidad —tanto en la experiencia vivida como en la visión de la forma— con la labor artística consciente (en la que el trabajo del artista en su ideología se halla incluido). Toda vez, pues, que tanto en las dos espontaneidades como en el desarrollo y la elaboración ulteriores conscientes de los gérmenes en ellas contenidas se oculta —independientemente, desde el punto de vista objetivo, de lo que el artista se represente de ellos— el reflejo de la realidad, depende de las tendencias de la vida social misma el que las tendencias converjan o diverjan en el artista.

¿Qué significa la labor de plasmación para el artista que puede amar todavía la vida y cuya unión con sus semejantes no se ha roto todavía? La descripción del método de trabajo del pintor Michailow en *Anna Karenina* por Tolstoi proyecta una luz clara

sobre todo este complejo. Michailow efectúa en su cuadro un cambio, una mejora puramente artística, "puramente formal".

Sin embargo, al proceder a dichos retoques, nada cambiaba de la esencia de la figura: no hacía más que eliminar lo que ocultaba todavía dicha esencia. Iba en cierto modo quitando los velos a cuyo través la figura podía percibirse claramente; cada nuevo trazo no hacía más que destacar con mayor precisión todavía la aparición conjunta en toda su fuerza enérgica... En todo lo que pintaba y había pintado veía las fallas, que le lastimaban directamente los ojos y que provenían de la falta de cuidado con la que había quitado los velos...

Y Tolstoi confronta ahora esta relación de la labor artística con la vida con la moderna concepción dominante, para la cual el talento "es un dote innato, independiente por completo del espíritu y del corazón, y casi físico".

El hecho de que Tolstoi, que cita también confrontaciones semejantes en sus escritos estéticos, llegue a menudo en la fundamentación intelectual y social de la antítesis a conclusiones erróneas nada cambia en la verdad fundamental del contraste mismo. Como tampoco la inconsciencia análoga (y a veces aun mayor) acerca de los fundamentos sociales de este fenómeno rebaja el testimonio de otros artistas modernos, amantes sin reservas de la verdad, a propósito de este hecho.

Por el contrario. Cuanto más directamente estos artistas perciben la oposición hostil entre el arte y la vida, tanto más plásticamente pueden mostrar en ella algo universalmente válido en la sociedad moderna, aunque, por supuesto, sólo si no sucumben ellos mismos sin resistencia a la inmediatez de la experiencia y si pueden cobrar conciencia, humana y artísticamente, de la contradicción que aquélla comporta. Tomemos un ejemplo muy sencillo. En su interesante novela *Le lys rouge* ("El lirio rojo"), Anatole France describe el amor entre un artista y una aristócrata. A nosotros sólo nos interesa aquí un pequeño episodio. La dama pregunta en una ocasión a su amado por qué no quiere hacer su busto. Y él responde: "¿Por qué? Pues porque soy un escultor mediocre... Para crear una figura que viva, hay que tomar al modelo como materia muerta, a la que se arranca la belleza, que se estruja y se violenta, para arrancarle la esencia." En ella, a la que quiere, todo es para él esencial, y de ahí que en cuanto artista adheriría servilmente a los detalles, sin poder llegar nunca a la composición de un todo.

Pruébese una vez mentalmente, a título de experimento, de hacer comprender semejante concepción a un Rafael o un Tiziano,

y se verá inmediatamente que sería imposible encontrar un lenguaje común entre el artista del Renacimiento y el de nuestra época. Para aquellos artistas, la independencia relativa y las leyes formales propias del proceso de la creación artística no se habían desprendido todavía de la conexión conjunta de la vida o, lo que es más, estas leyes propias significaban subjetivamente para ellos la intensificación suprema de su sentimiento de la vida y de su amor por ella. Esto corresponde exactamente al hecho objetivo de que la obra de arte es un reflejo concentrado e intensificado de la vida. Goethe todavía, que sentía vivamente la tragedia que se acercaba amenazadora para el artista en el mundo capitalista y la plasmó profundamente, puso a la antigua unidad del arte y la vida, en las Elegías romanas por ejemplo, un monumento imperecedero.

La relación del artista importante con el modelo no es más que un caso particular especialmente ilustrativo de la relación cambiada entre el arte y la vida. En Flaubert y Baudelaire, este complejo entero se sitúa en el centro de su estética de la desesperación, filosofía del arte que tenía su origen en el odio y el desprecio por la sociedad burguesa desarrollada. Y en forma análoga también Henrik Ibsen: Hacia el final de una larga vida llena de la lucha contra la bajeza y los efectos humillantes de dicha sociedad, lucha que con la desesperación creciente por la falta de perspectivas se convirtió en una autocrítica de la existencia del escritor, aquél volvió a plasmar su autoacusación en la tragedia del artista y el modelo. Lo que en Anatole France no fuera más que un episodio —aunque importante y significativo— se convierte aquí en centro de lo trágico: si el artista quiere ser honrado en cuanto artista y permanecer fiel a sí mismo, si quiere seguir su camino como artista hasta el fin, entonces ha de matar en sí y a su alrededor toda vida. El despertar de la humanidad arrepentida se produce, con necesidad trágica, demasiado tarde. Ya que ser humano habría significado renunciar al arte, a agotar su vida como artista. *"L'homme n'est rien, l'oeuvre est tout"* ("El hombre no es nada, la obra lo es todo") proclamó ya Flaubert.

Este "epílogo dramático" de Ibsen es el resumen trágico de un conflicto madurado durante el siglo XIX y más difícil cada vez de superar. Diderot y Goethe experimentaron ya su aproximarse. En el *Sobrino de Rameau,* el joven Rameau relata al Diderot del diálogo la historia de un renegado judío que roba con "perfecto arte" a un correligionario, con lo que lo entrega a la cámara de torturas de la Inquisición. Rameau admira el "arte" en cuestión

y compone sus relatos de los hechos de tal modo que sólo destaca en éstos la relación escueta del engaño y el ser engañado, como superioridad de las energías y la inteligencia más fuertes respecto de las más débiles. ¡Qué otra cosa hace aquí, sino contar una novela corta moderna según todas las reglas del *l'art pour l'art?* (Recuérdense el *Pluma, pincel y veneno,* de Oscar Wilde, y los Karenin, los Bilibin y consortes.) El Diderot del diálogo replica todavía con indignación intacta: "¡No sé ante qué indignarme más, si ante la infamia del renegado, o ante el tono con el que habláis de ella!" Sin embargo, ¿es ésta verdaderamente la opinión entera de Diderot? Lo cierto es que creó el diálogo y, con él, la figura de Rameau, y Hegel ve con razón en la "conciencia desgarrada" de Rameau el verdadero espíritu, la verdadera dialéctica de la realidad en contraste con la "irreflexión inculta" que en el diálogo de la "conciencia honrada" se representa (por parte del personaje de Diderot).

Con todo: en Rameau habla todavía un depravado, un *out-cast.* Pero Goethe ve ya muy claramente, y lo plasma trágicamente en el *Tasso,* que el verdadero arte comporta la tendencia de excluir a su portador de toda comunidad humana. Y una gran parte de la obra de su vida está dedicada a la lucha contra dicha tendencia. El propio Tasso es un *Werther* intensificado; en todo el *Wilhelm Meister,* y aun en el *Fausto,* se halla contenido el intento de superar el destino del Tasso de tal modo, que en ello se salven todavía el arte y la actitud auténticamente artística frente a la obra y la vida. O sea, pues: en Diderot, el tipo ya listo de la alienación del arte respecto de la vida, aunque sólo como excepción ingeniosa moralmente sucia; en Goethe, en cambio, el proceso trágico de la alienación y la lucha incesante por superarla. Las obras más grandes de Goethe giran alrededor del restablecimiento del universalismo ya gravemente amenazado, de la reconciliación activa de la personalidad universalmente desarrollada con la sociedad burguesa. Es importante y característico en ello el que el arte se convierta en el *Wilhelm Meister* (lo mismo que la erudición en el *Fausto*) en el elemento destacado. Goethe pregunta, inquiriendo en amplitud y profundidad, por los fundamentos sociales de la tragedia del Tasso, y encuentra —en esta amplitud y profundidad, para esta amplitud y profundidad, o sea pues también para la obra de la vida goetheana— una solución conciliadora, aunque llena de resignación. Sin embargo, lo trágico del destino del Tasso no se elimina mediante esta solución, sino que, por el contrario, resulta confirmado y subrayado.

En esto hay que comprobar además que, en Goethe, este conflicto se considera con mirada mucho más profunda que en sus víctimas trágicas, a mediados y a fines del siglo, en Baudelaire, Flaubert o Ibsen. Estos viven la tragedia moderna del artista, y la expresan en forma de confesión. Sin embargo, la tragedia moderna propia, la del arte, siguen éstos ignorándola; sólo de vez en cuando perciben vagamente sus contornos. Su interés por el problema de la alienación hostil del arte respecto de la vida se concentra en el destino humano del creador que se ha hecho solitario. El hecho de que naufrague en ello el arte apenas lo perciben.

Goethe, en cambio, se muestra con conciencia perfectamente clara a propósito precisamente de este aspecto de la cuestión. Precisamente porque puede todavía conservar mejor la integridad de sus desarrollos universales de la personalidad que las figuras trágicas posteriores, está en condiciones de considerar con mayor sangre fría las víctimas individuales del conflicto que se avecina; sus preocupaciones y esperanzas se concentran alrededor del destino del arte mismo. Contempla el proceso objetivo de la alienación. Sabe exactamente que el individuo sólo tiene acceso al macrocosmo del mundo a partir del microcosmo de su propia vida; que el grado de la integridad, que la fidelidad y la vida de los reflejos artísticos y científicos del macrocosmo dependen de cómo estén constituidas las experiencias microcósmicas y de cómo puedan hacerse artística y científicamente conscientes. Aborda, pues, la cuestión "desde fuera", lo que en este caso significa que elige su punto de vista fuera de la relación directa del artista con la materia de la vida que se le presenta. Esta penetración profunda le proporciona previsiones proféticas acerca de la evolución artística ulterior. Así dice, entre otras cosas: "Todo existente es un análogo de todo lo existente: de ahí que la existencia se nos aparezca siempre como algo separado y enlazado al propio tiempo. Si se sigue la analogía demasiado, entonces todo coincide como idéntico: pero si se la elude, entonces todo se dispersa en el infinito. En ambos casos la contemplación se estanca: en uno, en cuanto demasiado viva, y en el otro en cuanto muerta."

Esta previsión se ha realizado totalmente a fines del siglo XIX y principios del XX. Los escritores importantes que se sumergieron profundamente en la problemática de la época hubieron de ver ya el problema Flaubert-Ibsen a la manera —trágicamente ahondada— de Goethe, es decir, hubieron de ampliar la tragedia del artista en tragedia del arte mismo. De este modo, el núcleo social humano de la cuestión resulta en ellos —detrás de las ocasiones

inmediatas (por ejemplo la tragedia del modelo), de los trasfondos abstractos *à la* Flaubert más visible que en sus predecesores.

La gran rebelión que llena el ciclo novelesco *Jean Christophe* no acusa "la vida", sino la sociedad burguesa del imperialismo. Rolland aborda la cuestión del arte —lo mismo que Goethe— desde "fuera"; renueva la acusación que formulara Balzac en las *Ilusiones perdidas* contra la conversión del arte y (con éste) de las experiencias artísticas en mercancía; muestra la soledad del artista, en conexión con esta universalidad del mercado, como retirada necesaria y como expulsión no menos necesaria. La vida convertida en hostil al arte deja de aparecer como abstracta y, en la misma medida, la lucha del artista por su autoconservación exterior e interior se convierte en intento de salvación animosamente desesperado e intrépido del arte mismo del naufragio en el oleaje del mercado capitalista de las mercancías.

Si se la considera externamente, la conocida noveleta *Tonio Kröger* es más angosta y menos combativa. Sin embargo, en su esencia se libra en ella la misma lucha. La oposición hostil entre el arte y la vida constituye ya también aquí un hecho consumado. Pero el héroe trágico de esta novela corta importante, Tonio Kröger, sabe ya que sin amor por la vida no es posible arte alguno, y que su burguesismo —muy cuestionable— y su amor de la vida son una y la misma cosa. En las condiciones sociales de la Alemania imperialista, ambas cosas son desesperadas de modo igualmente trágico. La vida —la novela polemiza aquí abiertamente contra el demonismo estilizado de la decadencia— se le presenta a Tonio Kröger en las figuras de unas muchachas y unos jóvenes sencillos y sin problemas. El escritor excluido de su comunidad sencilla se desarrolla en su añoranza de la vida, en el carácter irrealizable de esta añoranza. Y sabe —y con él lo sabía el autor mejor todavía— que esta añoranza no realizada y que se renueva en su carácter de irrealizable, que esta herida mantenida conscientemente abierta es una nueva forma de vinculación a la vida, a la vida del pueblo, pese a todos los obstáculos y todas las dificultades que el capitalismo imperialista pone a dicha vinculación; sabe que la renovación y la salvación del arte sólo son posibles si el artista no deja que la espontaneidad social de su soledad impuesta y la espontaneidad social de la oposición hostil entre el arte y la vida se manifiesten libremente en su obra.

Sin embargo, todas estas novelas cortas de Mann son interesantes para nosotros bajo otro aspecto todavía: por sus personajes contrastantes. Los tipos brillantemente dibujados del artista mo-

derno se encuentran en la misma situación que Tonio Kröger, sólo que sin su añoranza de la comunidad con la gente, de la vida, y sin su dolor por el carácter irrealizable de esta añoranza. Se envuelven orgullosamente en su soledad, se instalan cómodamente en la hostilidad de la vida cual en un medio necesario por naturaleza, y dejan ahora originarse en sí mismos todos los sentimientos y los pensamientos que surgen espontáneamente de esta situación y le son directamente adecuados. Sin embargo, lo original en ellos es que, con esto, se convierten en figuras cómicas. Sin duda, el carácter cómico de la vida de la literatura moderna lo han plasmado cómicamente también otros; ya hemos recordado aquí la comedia de Schnitzler. Pero, precisamente en Schnitzler, la sátira sólo se refiere a los representantes totalmente inanimados, totalmente mercantilizados y burocratizados y caricaturescamente exagerados de este tipo. El tipo propio del esteta moderno, Schnitzler puede concebirlo como trágico y elevado. En las noveletas de Thomas Mann, en cambio, la comicidad afecta al tipo mismo, a su "elevación" y su "tragedia".

Es el triunfo legítimo de la vida aun más ordinaria y sencilla sobre la esterilidad presuntuosa. Y en esto, la crítica tampoco respeta la parte aquí triunfante: su vacuidad y su falta de espiritualidad, su inhumanidad e incultura son ilustrados por ella en forma cruda. Sin embargo, el triunfo también de esta vida en la pieza satírica tragicómica del arte moderno abre la perspectiva y el acceso a aquella vida que triunfa a justo título y con verdadero vigor de los conflictos de la época de la decadencia y de los tipos que ésta produce.

Esta diferencia ha de retenerse, aunque sólo fuera porque la autolaceración crítica forma parte de las características esenciales de la etapa de desarrollo del problema que ahora estamos examinando. La alienación del arte respecto de la vida ha progresado aquí ya a tal punto, sus consecuencias desastrosas han quedado ya tan manifiestamente al descubierto, que ya no le resulta posible a escritor alguno, por poco que sea serio, silenciarlas. Tanto menos cuanto que las grandes figuras trágicas de transición de dicha época gozaron de la mayor estima, llegando incluso a glorificárselas como modelos, de modo que por momentos se hizo cosa simplemente de buen tono el desesperarse a propósito de la soledad y la alienación de la vida.

Sin embargo, aun en casos más serios resulta el valor de semejante autocrítica cuestionable; se mueve al interior de la espontaneidad imperialista y, lo que es más, la fortalece, por cuanto con-

fiere al escritor la aureola de la seudoconciencia y la seudocrítica. En un relato del género de ensayo, Hugo von Hofmannsthal presentó el prototipo de semejante falsa autocrítica. El relato tiene forma de carta en la que el lord inglés Chandos escribe a Baco de Verulam y le expone los extraños estados de su alma (del alma decadente de principios del siglo XX). Explica que la conexión de las cosas se le escapa cada vez más, que ya no puede soportar abstracción resumida alguna, que se aparta interiormente de la comunidad de la gente, y que es presa de un estado de indiferencia apática. Únicamente las cosas puramente casuales e insignificantes —ratas envenenadas, una regadera debajo de un nogal, y cosas por el estilo— le arrancan en exaltación a su muerte espiritual. Luego siente, más allá de las palabras y conceptos, un escalofrío sobrenatural, para volver a sumergirse a continuación, hasta la próxima exaltación, en su estado crepuscular.

Hofmannsthal describe aquí a su lord Chandos como un decadente que sabe de su decadencia. Sin embargo, este saber no es sincero, porque queda en suspenso si estas exaltaciones han de representar o no algo mucho más elevado que la forma normal de la experiencia y los sentimientos de la "vida corriente". Y efectivamente, si se revisan los escritos estéticos de Hofmannsthal, encontramos descritos en ellos los arrobamientos al estilo de Chandos como las supremas impresiones que el arte en general, y el moderno en particular, pueda provocar (los cuentos de Wassermann, los cuadros de Van Gogh). Así, pues, gracias a semejante "crítica", el tipo del decadente se glorifica como figura cumbre del refinamiento profundizado.

Como "demasiado viva y muerta", así es como Goethe caracterizó la degeneración moderna del arte. No pecaremos aquí seguramente contra la intención de la crítica goethiana si añadimos que estos contrastes polares se encuentran contemporáneamente en el arte de la decadencia y se convierten constantemente uno en otro. El lord Chandos de Hofmannsthal y sus congéneres no pueden caracterizarse mejor que mediante estas palabras de Goethe.

Sin embargo, con esto hemos vuelto a nuestra definición anterior: a la embriaguez y el embotamiento como característica psíquica general de la habituación a la inhumanidad más terrible del capitalismo decadente; a aquello que exigen del arte los intereses de clase de la burguesía. La embriaguez estéril es no sólo un fenómeno complementario de la habituación embotada, sino que refuerza en ella lo que tiene de peor. Y aun tanto más cuanto como más elevada y selecta se presenta y como más crítica se

comporta. Y con esto, este arte de la decadencia desemboca —sea lo que fuera lo que los distintos artistas persiguieran— en la corriente cuyas aguas han de proteger los castillos fuertes del imperialismo contra la rebelión de los trabajadores. Es posible que en ocasiones esté contenida en los gérmenes espontáneos de los que surge este arte una voluntad honrada de oposición. Sin embargo, el atascamiento en la espontaneidad y la glorificación teórica y crítica de la espontaneidad no permite otro desarrollo que el de la alternancia monótona y estéril de embriaguez y embotamiento.

El talento y el ingenio sirven aquí de poco. Pocos escritores han desenmascarado con mayor ingenio que André Gide la "fabricación de moneda falsa" de los ideólogos modernos decadentes. Pero su ingenio no le ha impedido, con todo, pasarse él mismo a los monederos falsos.

IV. La actualidad del planteamiento de Lenin

La victoria del socialismo pone fin también para el arte al periodo trágico. La separación hostil de arte y vida cesa allí donde se aniquilan la explotación y la opresión del pueblo trabajador, allí donde el pueblo organiza la vida social conforme a sus propios intereses económicos y culturales, esto es, conforme a los intereses de todos, con excepción de un montón minúsculo de explotadores.

La victoria del socialismo establece el fecundo efecto recíproco entre el artista y la vida a un nivel jamás alcanzado anteriormente. La ruptura anormal de la relación entre el escritor y el público deja de existir: el escritor vuelve a ser copartícipe de los estados de ánimo más profundos del pueblo y compañero de combate en las luchas más importantes del pueblo. Las necesidades de la sociedad en materia de arte se despojan de su alienación y hostilidad capitalistas frente al arte. Al perseguir el artista los objetivos propios y verdaderos del arte, cumple al propio tiempo importantes misiones sociales. Al expresarse en sus obras el progreso humano, vida, arte y pensamiento se funden en una unidad orgánica profunda. Al anunciar a la gente la posibilidad real de superación de todos los conflictos anteriores de la vida social, no impone a la materia artística y a la forma literaria exigencia ajena alguna, sino que no hace más que extraer de modo realista las consecuencias de lo que tiene efectivamente lugar día tras día en la realidad.

Se ha producido una situación radicalmente nueva, también

en la relación del artista con la vida (y en consecuencia, con el arte).

Pero, ¿han perdido acaso por esto las experiencias de la historia del arte en el último siglo, y las enseñanzas que hemos tratado de sacar de esta historia con el auxilio de la comprobación genial de Lenin, toda actualidad? ¿No tienen acaso más, para nosotros, que un interés puramente histórico?

Creemos que no. No olvidemos, ante todo, que toda convulsión social sólo significa inicialmente para la ideología que surge en su terreno una posibilidad, un cambio en la dirección de la influencia y en el modo de ésta, en la intensidad del margen de acción de las fuerzas sociales. La transformación de la posibilidad en realidad no es nunca una consecuencia automática de los elementos sociales, sino, sobre la base de su cambio, una consecuencia de la actividad consciente de los individuos.

La autocrítica socialista, rasgo fundamental del periodo leninista-staliniano, se basa precisamente en la comparación de lo que se ha realizado efectivamente con lo que sobre la base de la situación social es objetivamente posible. Por consiguiente, la severidad y la ausencia de contemplaciones de esta autocrítica constituyen un síntoma de seguridad, de fuerza. Ponen al descubierto fallas que son sin duda productos necesarios de la evolución anterior, pero que en cuanto residuos de un mundo social en parte desaparecido y en parte en vías de desaparición no sólo han de superarse, sino que pueden superarse. La posibilidad inherente a las circunstancias y las fuerzas sociales de lo nuevo es no sólo el criterio de lo que se ha conseguido, sino al propio tiempo el motor de lo que hay que conseguir. Cuanto más severa resulta la autocrítica, tanto mayor es la confianza a justo título impaciente.

Esta dialéctica de posibilidad y realidad es, pues, la que determina la apreciación de la literatura soviética desde el punto de vista de nuestros problemas. Por consiguiente, hemos de dirigir nuestra atención a lo que representa el fenómeno social del burocratismo en la vida soviética. Y hasta tanto que no podamos decir que la burocracia ha desaparecido de raíz de la realidad social, hasta tanto estamos obligados a examinar atentamente y a combatir inexorablemente sus irradiaciones sobre los dominios más diversos, incluidos el de la literatura y el arte. Por supuesto, el burocratismo significa en la sociedad socialista algo distinto de lo que es en la sociedad capitalista; por supuesto, las manifestaciones literarias correspondientes son también de otra clase. Es más, toda vez que los efectos recíprocos son extraordinariamente

complicados en los terrenos ideológicos, hemos de estar preparados de antemano para grandes diferencias. Sin embargo, mientras el fenómeno social del burocratismo exista siquiera, sus efectos y sus influencias ideológicas no pueden tampoco dejar de ser actuales. El burocratismo se da también en nuestra sociedad socialista. Lenin emprendió ya en 1918 la lucha contra el mismo, y quien dijera que esta lucha está ya totalmente terminada con la aniquilación del enemigo, no vería la realidad en toda su complicación. Baste recordar la crítica que Stalin y Kaganovich formularon a propósito de la burocracia en el XVII Congreso del Partido Comunista. Tanto Lenin como Stalin consideran la subsistencia de la burocracia como herencia perniciosa del capitalismo y, al propio tiempo, como herencia del atraso tanto económico como cultural de la Rusia prerrevolucionaria. Por consiguiente, la aniquilación del burocratismo forma parte del programa staliniano de liquidación de los residuos ideológicos y económicos de la sociedad capitalista.

Ya esta lucha y este programa ponen claramente de manifiesto la diferencia fundamental: la burocracia constituye en el capitalismo un elemento importante e imprescindible de la sociedad, en tanto que en el socialismo es un cuerpo extraño que hay que eliminar. En la sociedad capitalista, la resistencia ideológica frente al "espíritu" de la burocracia es un elemento del hecho general de que todo lo culturalmente progresista y valioso sólo puede imponerse contra la corriente de la espontaneidad burocrática específica. La contradicción que en esto se produce constituye una característica de la sociedad capitalista, a la que está indisolublemente ligada.

En cambio, la cosa es totalmente distinta en el socialismo. Sin duda, también en la sociedad socialista tienen los residuos capitalistas su espontaneidad —muy funesta. Y su peligrosidad resulta todavía intensificada por la influencia del cerco puesto por el capitalismo a la Unión Soviética y por la actividad planeada de los enemigos del socialismo. Este peligro no ha de concebirse de modo demasiado ligero. Se trata no sólo de que elementos vacilantes o dudosos son corrompidos, desviados y reclutados. La mera subsistencia del burocratismo en una institución soviética, aun si los burócratas individuales son subjetivamente honrados, representa objetivamente un auxilio en favor de los poderes hostiles. Por una parte, porque todo burocratismo produce objetivamente un valladar tras el cual los enemigos pueden ocultarse cómodamente y maniobrar fácilmente. Y por otra parte, porque el tratamiento

burocrático de toda cuestión —aunque no impere en ello mala intención alguna— cohibe el desarrollo económico y cultural del socialismo.

L. M. Kaganovich ha señalado en sus comentarios contra los *"funktionalka"* que el capitalismo ignora la organización de la economía del país como un todo.

En cambio, esta organización es una de las cuestiones centrales de la construcción del socialismo. Sin embargo, es precisamente característico del burócrata, según hemos visto, el que su *actividad no está en conexión alguna con la unidad animada del* conjunto. (Por supuesto, se trata aquí de los hechos, y no de las palabras. De palabra, el burócrata se declarará siempre partidario entusiasta, en el dominio soviético, de la planeación de la economía entera.) Aun en el caso de la honradez subjetiva, realiza aquél actos que es imposible que puedan servir a esta organización uniforme del conjunto, sino que han de producir necesariamente desorden, desorganización y alienación respecto de los intereses del pueblo.

La burocracia es en el socialismo un cuerpo extraño. Esto significa: primero, que aquí sólo puede resultar perjudicial, en tanto que en el capitalismo es un algo útil (aunque de modo contradictorio y relativo) o, en todo caso, indispensable. Corresponde a esto el hecho de que en el capitalismo la espontaneidad de la economía no sólo repite el burocratismo a un nivel cada vez más alto, sino que la clase capitalista dominante, su Estado y su aparato ideológico fomentan de modo perfectamente consciente *su extensión y crecimiento. En el socialismo, en cambio, el des*arrollo de la economía misma, el despertar de las masas a una vida cultural y la extensión cada vez más fuerte de la democracia producen un movimiento contrario al burocratismo, y el Estado, el partido comunista y las organizaciones sociales luchan conscientemente por su liquidación.

La cuestión de la reacción espontánea y directa de las masas ante la realidad social ha de considerarse asimismo, bajo las condiciones del socialismo victorioso, desde un nuevo punto de vista. No cabe duda alguna que la propia vida construida sobre la base de principios socialistas ha de ejercer sobre las masas un efecto espontáneo fuerte y extenso. Se relaciona con esto el problema leninista de la habituación social.

En sus comentarios sobre las condiciones de la extinción del Estado en la sociedad socialista subraya Lenin que "los individuos liberados de la esclavitud capitalista, de los horrores, las bruta-

lidades, los absurdos y las vulgaridades sin número de la explotación capitalista, se habituarán gradualmente a observar las normas más elementales conocidas de antiguo y repetidas por espacio de milenios en todas las prescripciones, sin violencia, sin coacción, sin sumisión y sin el aparato coactivo especial llamado "Estado".

Lenin subraya que la expresión "extinción del Estado", de Marx y Engels, destaca precisamente lo más elemental del proceso. "Únicamente la habituación puede producir y producirá indudablemente semejante efecto", cuando la vida social esté constituida de tal modo que "nada pueda sublevarlos [a los individuos, G. L.], nada los provoque a la protesta y la rebelión, que son las que crean la necesidad de la opresión".

Esta fuerza educadora elemental de la sociedad socialista no puede apreciarse ciertamente como es debido. Pero precisamente los ininterrumpidos efectos nocivos —oportunistas— de su concepción adialéctica muestran hasta qué punto la antigua teoría de Lenin, de la relación de la conciencia, de la actividad consciente, con la espontaneidad, cobra nueva actualidad bajo las condiciones del socialismo. En una concreción y continuación igualmente profunda y original, Stalin la aplica en su alocución del XVII Congreso del Partido Comunista al problema de la extinción del Estado. Muestra en ella de modo claro y convincente que la concepción de este desarrollo como "proceso espontáneo" conduce a la despreocupación, a la inactividad y al desarme frente al enemigo. Los partidarios de semejante teoría de la espontaneidad "socialísticamente" renovada creen, pues, "que podemos deponer las armas y acostarnos confiados en espera del advenimiento de la sociedad sin clases". Stalin muestra que "la sociedad sin clases no puede venir, por así decir, por sí sola. Hay que conquistarla e instaurarla con los esfuerzos de todos los trabajadores: mediante refuerzo de los órganos de la dictadura del proletariado, extensión de la lucha de clases, eliminación de éstas, liquidación de los residuos de las clases capitalistas, en luchas con enemigos externos e internos".

Vemos, pues: la relación dialéctica entre la espontaneidad y la conciencia expuesta por Lenin conserva su validez también en las circunstancias esencialmente cambiadas de la sociedad socialista. También aquí la espontaneidad no es más que la forma germinativa de la conciencia. También aquí ha de añadirse la conciencia socialista, la actividad del socialismo consecuente, para que de dicho germen surja la flor. "De por sí", mediante la mera espontaneidad, puede producirse también aquí degeneración, confusión

y extravío de las posibilidades que están contenidas, en sí, en la espontaneidad de la vida socialista.

Sin duda, el medio en el que esta lucha tiene lugar ha cambiado radicalmente: La propensión hacia el socialismo ya no es ahora espontáneamente viva únicamente en la clase trabajadora. Antes bien, la economía desarrolla en todas las capas del pueblo trabajador una disposición en favor del socialismo, la disposición a reeducarse y transformarse humanamente en el sentido socialista, una "habituación" a las condiciones de una vida verdaderamente humana. Sin embargo, también aquí ha de seguir la transformación de estas posibilidades en realidad la senda de la conciencia socialista.

Todo esto muestra muy claramente la actualidad general de la problemática de Lenin en nuestros días. Y es igualmente obvio que, en las circunstancias descritas, los dominios ideológicos en sentido restringido tampoco pueden estar libres de residuos capitalistas ni, por consiguiente, de burocratismo. Bastará recordar aquí la apreciación de la situación en la resolución del Comité Central del Partido Comunista (B) a propósito de la forma de la propaganda del partido. Esta resolución ve un grave rezago de una parte de los trabajadores teóricos "en su miedo [de los teóricos, G. L.] para plantear con atrevimiento cuestiones teóricas actuales, en la extensión de verbalismos y sutilezas, en la vulgarización y banalización de determinados principios del marxismo-leninismo, en el quedarse atrás del pensamiento teórico, en la generalización teórica insuficiente de las enormes experiencias prácticas que el partido ha reunido en todos los dominios de la construcción socialista". ¿Qué otra cosa significa esta crítica sino que una parte de los trabajadores del frente teórico no son tribunos del pueblo —en el sentido del ¿Qué hacer? de Lenin—, sino burócratas.

¿Se relacionan con ventura estas comprobaciones con la literatura? Sería ridículo querer buscar tendencias "burocráticas" en la creación de la gran capa de los escritores soviéticos eminentes. La literatura socialista, tomada en su conjunto, es uno de los campeones más firmes de la cultura socialista auténtica, de la lucha contra los residuos del capitalismo. Y aun en los escritores en los que estaría justificado ejercer una crítica con el espíritu de la cita que hemos estampado más arriba, no puede transportarse mecánicamente la crítica que se refiere a otros sectores ideológicos al de la literatura, sin tener en cuenta sus particularidades. Por supuesto, también en la literatura existen residuos capitalistas con

exceso; pero sus formas son peculiares y complicadas, y sus características sólo raramente aparecen de modo inmediato y en forma directa.

En las condiciones del socialismo hemos de buscar el punto de partida en los residuos del capitalismo. Recordemos la discusión sobre formalismo y naturalismo del año 1936. No cabe duda: las dos tendencias literarias son residuos del capitalismo; es más, si no se banaliza y violenta la historia de la literatura en sentido sociológico vulgar, hay que decir: residuos de su decadencia ideológica. Y si a pesar de todo encontraron temporalmente en la Unión Soviética una difusión relativamente grande, esto significa que sus raíces sociales están emparentadas con las que Lenin y Stalin han señalado en el burocratismo.

Estos estilos literarios han tenido su origen en el solar de la decadencia capitalista, a partir de una ideología que ha perdido la voluntad y la capacidad de comprender y reproducir fielmente el todo de la sociedad en su movimiento. Todos los medios de expresión que aquí se producen son sucedáneos que permanecen, por su naturaleza, en la superficie.

El socialismo, en cambio, es la superación efectiva de todos los fundamentos económicos y sociales de esta decadencia. Así, pues, si el cerco ideológico impuesto por el capitalismo tiene como efecto el que algunas formas de expresión de la decadencia burguesa sean acogidas en la literatura del socialismo, esto tiene primero sus razones en los residuos del atraso cultural general anterior, heredado del zarismo. Lo mismo que los provincianos semicultos acostumbran a imitar a ciegas aun la "moda" más loca de la metrópoli, así adoptó una parte de nuestros escritores las "conquistas" literarias del occidente imperialista. Tanto la manera de esta adopción como sus efectos —existentes por lugares— señalan que el atraso de la cultura literaria de las masas no se ha superado todavía por completo; lo mismo que —según las palabras de Lenin de principios de los años veinte— la burocratización de nuestros aparatos señaló entonces la falta de preparación de las masas populares en relación con la democracia, su falta de capacidad para el verdadero gobierno, para la administración de hecho de sus propios asuntos.

Pero el parentesco con el burocratismo salta más a la vista todavía si consideramos la cuestión desde el lado estético. Ya vimos que la indiferencia respecto del contenido y la conexión constituye un rasgo característico de la relación burocrática con la vida. El burócrata vive, no obstante, al interior de un mundo

de las formas que tiene sus leyes propias, de cuya espontaneidad se deja llevar.

Cuán problemáticos sean los medios de expresión de la decadencia capitalista, el autor de estas líneas lo ha expuesto extensamente aquí y en otros lugares. Sin embargo, son hasta cierto punto adecuados, con todo, a los sentimientos cohibidos, limitados, mutilados y a menudo mendaces como cuya expresión se originaron. Pero únicamente un escritor que tenga tanto con las formas como con los contenidos de la nueva vida una relación profundamente burocratizada, interiormente indiferente y orientada exclusivamente hacia lo formal exterior podrá querer intentar plasmar el advenimiento de la sociedad socialista y el nacimiento del nuevo hombre socialista con los medios decadentes de expresión.

De ahí que el formalismo y el naturalismo, allí donde se produjeron en la literatura soviética, deban estar más bajo todavía que en sus modelos burgueses. Porque toda forma artística concreta es la forma de un contenido determinado. Su carácter depende por una parte de la extensión y la profundidad con las que en un periodo determinado se refleja la realidad objetiva y, por otra parte, de los sentimientos, pensamientos y experiencias como cuya expresión se originaron. Los prejuicios modernos relativos a una independencia de las formas de expresión respecto de estos fundamentos de la experiencia y la ideología (que en lo más profundo son, por supuesto, fundamentos sociales) no son más, precisamente, que prejuicios, tanto allí donde se los proclama con una objetividad seudocientífica, como allí donde sirven para explicar determinados medios de expresión literarios, como los del naturalismo, del impresionismo y del expresionismo, como "formas eternas" de la subjetividad humana en general.

Este autoengaño de literatos modernos nada tiene que ver con la verdadera objetividad de las formas artísticas, que es la que comporta precisamente la necesidad de cambios históricos de las formas concretas de expresión. Desde este punto de vista, toda forma determinada aparece en la vinculación dialéctica más íntima con los cambios de los contenidos social-históricos como cuya expresión se crean en cada caso. La verdadera objetividad de las formas artísticas se funda en la coincidencia con el contenido, en el reflejo profundo, extenso y adecuado de los rasgos generales regularmente recurrentes de la realidad objetiva misma.

La decadencia moderna es precisamente problemática porque no posee ni la voluntad ni la capacidad para semejante reflejo

profundo y extenso de la realidad. Allí, dentro del marco general de esta problemática llega con todo a producirse algo humanamente conmovedor e impresionante, algo a manera de un valor artístico, esto tiene su origen en la coincidencia entre la forma de expresión y el fundamento de la experiencia. En esto hay a menudo en algunas obras naturalistas aisladas algo conmovedor en el desconcierto tembloroso ante la inhumanidad incomprendida del capitalismo tardío, en obras que en la incoherencia trivial-cotidiana de su lenguaje, en la falta banal de acción de la composición y en la humanidad embotada y desmedrada de sus figuras encarnan en ocasiones esta desorientación precisamente, de modo enternecedor. También la indignación explotando a ciegas y sin objetivo ante hechos particularmente brutales de esta inhumanidad puede adquirir en determinadas circunstancias un énfasis que hace aparecer el hecho escueto, el solo "documento" no elaborado, no penetrado artísticamente, no ligado a totalidad, movimiento y leyes, y que sólo contiene los destinos humanos de modo abstracto, como suficiente para desenmascarar el absurdo del capitalismo. Es más, aun en montajes que se han originado a partir de una profunda desesperación acerca de la división y la incoherencia de la existencia, acerca de aquel vertedero de fragmentos heterogéneos que es cómo el escritor experimenta la vida en el imperialismo, puede destacar en forma emocionante un sentimiento conmovido de esta clase.

Con todo, la pretensión de tales tendencias en cuanto a producir sobre tales fundamentos una verdadera imagen del mundo, o sea, pues, obras de arte, ha de rechazarse rotundamente. Allí donde producen, con todo, un efecto, lo hacen —sin quererlo ni saberlo— como documentos de la destrucción de toda humanidad por el capitalismo, el cual, al morir, difunde la peste. Pero precisamente semejante justicia extrema frente a los productos de la decadencia literaria exige el rechazo más categórico de su influencia sobre los literatos del socialismo. No pueden utilizarse estas formas de expresión del hundimiento para plasmar el advenimiento de un mundo nuevo y de sus hombres nuevos; con la poesía —escasa, superficial y cuestionable— de la desesperación, que sólo es capaz de extraer una autenticidad subjetiva de las profundidades de la misma, no se puede hacer resonar el júbilo por el nacimiento de la nueva humanidad y del nuevo humanismo. Allí donde esto se intenta, nos asombramos primero ante la falta de cultura bárbaramente atrasada que se pone de manifiesto en esta grosera incongruencia entre contenido y forma. Y si se lleva con

todo este asombro al concepto, sólo se puede comprobar un burocratismo doble, artístico y humano. Los naturalistas y los formalistas de la Unión Soviética adoptan estas formas de la literatura occidental —siguiendo sin sentido crítico la espontaneidad de una existencia de literato que en el socialismo se ha hecho anormal—, sin parar mientes, en lo más mínimo, en sus fundamentos de experiencia. Construyen el concepto de la "maestría" como "dominio de la técnica", independientemente de la realidad, del contenido y de la ideología, como un dón —según la cita de Tolstoi— "totalmente independiente del espíritu y el corazón, y casi físico". Y con cuanto mayor virtuosismo esta "maestría" se cultiva, tanto más burocrática se hace la relación de tales escritores con las formas literarias. Se convierten en Bilibines de la literatura.

En esta relación burocrática con el contenido se trata de un fenómeno cuya difusión va más allá de los partidarios del naturalismo y el formalismo. Los adoradores de la decadencia occidental se hallan en retirada. Hubo un tiempo en que se dedicaban casi exclusivamente a trasladar a la realidad soviética "problemas" psicológicos de la decadencia burguesa. El desarrollo del socialismo hizo desaparecer esta clase de "literatura". (Las recaídas aisladas no cuentan.) Pero los artistas que no han superado interiormente por completo los residuos del capitalismo hallaron nuevas formas del antirrealismo. Una de las formas de éste es el "optimismo" formal, vacío y burocrático, que se encarna en obras aisladas que a primera vista parecen ser socialistas, pero que en realidad son muertas, sin ideas e inoperantes e inútiles, tanto desde el punto de vista estético como del de la propaganda.

El optimismo sin comillas, en cambio, que llena la obra de la vida de los grandes maestros y tribunos del socialismo, surge de la comprensión extensa de la dialéctica de la evolución entera de la humanidad. Todavía en medio de los horrores del mundo capitalista anunciaron la victoria final irresistible de la humanidad liberada, y esta previsión fundada en profundo saber ilumina las descripciones sombrías del infierno capitalista que Marx y Engels han dado de Inglaterra, y Lenin y Stalin de la Rusia zarista. Este optimismo sin comillas hizo brillar la luz de la esperanza en un final favorable, en los tiempos más difíciles de la República soviética gravemente amenazada, en los discursos y las obras de Lenin y Stalin. Pero el mismo optimismo hace que Lenin y Stalin vean en el socialismo el arma, el objeto y el objetivo de una grave lucha, de un proceso de advenimiento de lo nuevo, difícil y rodeado de peligros. La contemplación impertérrita de las amena-

zas interiores y exteriores, la puesta al descubierto impertérrita de lo que cohibe y obstaculiza, la comprensión completa de las contradicciones dialécticas que llevan por caminos irregulares la liberación de la humanidad: éste es el optimismo de los tribunos del pueblo de la revolución socialista.

Y éste es también el camino creador de su más grande tribuno del pueblo poético, de Máximo Gorki, así como de sus sucesores dotados y dignos en la literatura soviética. El "optimismo" burocrático, en cambio, hace desaparecer el proceso con sus contradicciones y dificultades. Para él, sólo se dan resultados que representan sin excepción victorias obtenidas sin lucha y sin fatiga. La resistencia del enemigo exterior, la resistencia interior en el hombre mismo, que dificulta y aun en casos malogra el nacimiento del hombre socialista, todo esto no existe para él. Sólo es llevada a escena como caco, y el bufón del "optimismo" burocrático la liquida en cada caso de un certero golpe de maza.

Tampoco en el mundo de la sactas no existen para el burócrata verdaderas resistencias, sino que todo se arregla siempre lisa y llanamente por los rieles trillados de los precedentes y las rúbricas siempre listas.

La lucha contra las tendencias todavía existentes de semejante burocratización del arte sólo puede llevarse a cabo con éxito "desde fuera", esto es, fuera de la relación inmediata del artista con su materia en cada caso. Ya que las raíces de esta burocratización se hallan en el ser social de algunos artistas aislados, en los residuos de la división capitalista del trabajo, que ha producido, según vimos, la separación del artista respecto de la vida de la sociedad y la falsa "especialización de los artistas". Esta división del trabajo ha sido destruida por la victoria del socialismo en sus fundamentos. Sin embargo, esto no significa que sus residuos estén liquidados doquier y sin excepción en el ser y la conciencia.

La construcción del socialismo en un país exige esfuerzos enormes. La apropiación universal de la cultura, la conquista de todos los dominios de la misma, no es en modo alguno un proceso sencillo y rectilíneo. Ha de efectuar necesariamente el rodeo por la especialización. Pero la tarea consiste en poner cada verdadera conquista de un dominio parcial en una conexión viva con el desarrollo de la sociedad entera. Ya que allí donde esta conexión se rompe o se solidifica, allí se produce necesariamente la deformación burocrática de la especialización. Marx dice a propósito de la posición del artista en el comunismo: "La concentración exclusiva del talento artístico en el individuo particular y su opresión consi-

guiente en la gran masa es consecuencia de la división del trabajo... En la organización comunista de la sociedad desaparece, en todo caso, la subsunción del individuo en este arte determinado, de modo que es exclusivamente pintor, escultor, etc. En la sociedad comunista no hay pintores, sino a lo sumo individuos que, entre otras cosas, también pintan."

Hasta tal punto no ha progresado todavía nuestro desarrollo socialista. Sin embargo, el hacerse claramente visible la perspectiva de la evolución constituye un importante indicador de camino también para el día de hoy. La universalidad comunista del individuo y el sacudir el yugo de la división del trabajo no constituyen en modo alguno un diletantismo, sino que representan, por el contrario, el máximo desarrollo de todas las capacidades, incluidas, por supuesto, las materiales. De lo que hoy se trata es de llevar a una fecunda concordancia los polos que se enfrentan todavía llenos de contradicciones: dominio completo de los sectores parciales hoy asignados, y unión universal viva, fecundante de la labor particular, con el desarrollo de la sociedad entera.

La herencia clásica, el modelo de los Leonardo y los Miguel Ángel, de los Diderot y los Goethe constituye aquí una brújula imprescindible: lo que en la sociedad de clases hizo posible la etapa primitiva de la división del trabajo ha de ser mucho más asequible en el periodo de su transformación socialista.

Pero la exhortación más actual y eficaz es el ideal leninista del tribunato. Expresa la conexión concreta con las exigencias del día de la manera más clara. Máximo Gorki ha seguido este camino prescrito por Lenin. Sus obras muestran de la manera más patente en cuán poca medida un gran escritor ha de ser "solamente escritor", cómo en éste lo político se transforma en humano y lo humano en político, surgiendo del efecto recíproco de ambos una alta literatura unitaria. Muestran cuán fecundo es para un verdadero escritor —precisamente en sentido estético— abordar también los problemas de la literatura "desde fuera". Los grandes artistas se esforzaron siempre por actuar en esta forma; precisamente los artistas verdaderamente grandes, que amaban la vida y la estudiaban, que cobraban conciencia del verdadero significado de los fenómenos inmediatos susceptibles de ser captados por los sentidos, y que inventaban nuevos medios artísticos para reflejar adecuadamente en el arte nuevas páginas que se abrían de la vida.

Estas últimas consideraciones se proponían ante todo demostrar la actualidad todavía viva, también para la literatura socialista del presente, del constrate de los tipos del tribuno del pueblo y el

burócrata. Sin embargo, el fundamento de esta argumentación lo constituye la sociedad capitalista, cuyo residuo y cerco hizo subsistir temporalmente también en la literatura soviética cierta influencia burocrática.

No se necesitan en modo alguno comentarios extensos para comprender que la lucha de los escritores progresistas contra la barbarie reaccionaria y decadente en el capitalismo se libra en condiciones mucho más difíciles; que allí, la espontaneidad de la economía capitalista produce y reproduce el burocratismo constantemente; que allí, la burguesía reaccionaria fomenta por todos los medios el desarrollo, también en la literatura, del espíritu burocrático de las observancias más diversas.

La rebelión de los escritores progresistas contra la barbarie del imperialismo y en defensa de la cultura lucha por los intereses vitales más profundos de la literatura cuando trata de arrancar a ésta del aislamiento burocrático-esteticista, y trata de reconvertir al escritor en tribuno. Únicamente bajo este signo, bajo el signo del tribuno del pueblo, puede la literatura progresista volver a conquistar al pueblo para la literatura y a ésta para el pueblo, expulsando ideológicamente del terreno mediante esta conquista al enemigo capitalista de la cultura y ayudando así a preparar su derrota política.

EL PROBLEMA DE LA PERSPECTIVA

[1956]

Las dificultades de nuestra literatura —como lo han mencionado ya Becher y Seghers en sus trabajos— provienen precisamente de su magnitud, precisamente de sus conquistas, precisamente de su superioridad social e ideológica. Donde este problema más se agudiza es en la cuestión de la perspectiva. Porque resulta hoy casi banal decir que la gran diferencia entre el realismo crítico y el realismo socialista reside justamente en la cuestión de la perspectiva. Es el problema de la perspectiva, en efecto, aquel en que la superioridad de nuestra literatura se manifiesta de la manera más clara.

Pero si consideramos la cosa más de cerca, si leemos las diversas obras —la mayoría de nuestras obras—, vemos que en la plasmación de la perspectiva se hallan ocultos muchos problemas.

Y me atrevería a decir que una de las fuentes del esquematismo de nuestra literatura está precisamente en la creación incorrecta, en la fomación o la transformación mecánicas de la perspectiva.

Al hablar de la perspectiva puedo definirla brevemente como sigue:

1) algo se halla definido como perspectiva por el hecho de que nada es existente todavía. Si existiera, ya no sería perspectiva para el mundo que estamos plasmando;

2) esta perspectiva no es, con todo, una mera utopía, un mero sueño subjetivo, sino que es la consecuencia necesaria de una evolución social objetiva que se manifiesta objetivamente, de modo poético, en el despliegue de una serie de caracteres en situaciones determinadas; y

3) es objetiva, pero no fatalista. Si fuera fatalista, ya no sería perspectiva. Es perspectiva, en efecto, por el hecho de que no es realidad todavía, sino la tendencia a convertir dicha realidad, en el mundo real, en tal realidad, mediante los pensamientos de determinados individuos, en los que se expresa una gran tendencia social —una tendencia que se lleva a cabo por vías intrincadas, de modo muy distinto, posiblemente, a como solemos representárnoslo.

Si queremos dar realmente forma a las acciones de los hombres, hay en ellas un cierto desbordamiento que tiende hacia el futuro cuanta más acción y más ideas plasmamos.

Y sin embargo, la obra de arte ha de detenerse en algún sitio. Aunque dicho detenerse no debe tomarse en sentido literal. En efecto, se origina aquí una modalidad muy particular de la realidad, que en los casos de creación correcta experimentamos con profunda emoción.

Permítaseme que para empezar no tome el ejemplo de nuestra literatura. Pensemos en el final de *La guerra y la paz,* de Tolstoi. La novela propiamente dicha de la guerra y la paz ha llegado a su fin. La guerra ha sido ganada por los rusos que defendían a su patria, y las dos figuras principales, Natascha Rostowa y Pierre Besuchow, se han encontrado. La novela está terminada. Pero ahora añade Tolstoi un epílogo en el que se describen no sólo el desarrollo ulterior de las relaciones de Natascha y Pierre Besuchow, sino también los destinos de otras figuras principales, o sea una especie de posludio, de prefiguración del futuro que sigue a la novela. Vemos que las conversaciones que Pierre Besuchow de regreso al hogar ha tenido en Petersburgo se mueven en el sentido de una revolución interior de Rusia, de una Revolución promovida por la nobleza progresista, movimiento que más adelante designamos en la historia como "decabrismo". El sueño del joven Bolkonsky muestra muy a las claras adónde lleva dicho curso.

Aquí tenemos una forma de la perspectiva creada con profundo sentido histórico y de modo artísticamente magnífico. Por una parte es una verdad histórica, en efecto, el hecho de que la sublevación de los decabristas surgiera de las experiencias y las vivencias de la gran guerra en defensa de la patria, y por otra parte vemos que, en Tolstoi, el decabrismo se halla ya predibujado en los destinos personales de los individuos particulares.

Así, pues, una de las enseñanzas que podríamos extraer de este ejemplo tolstoiano es la de que la perspectiva sólo es verdaderamente real y auténtica si surge de las tendencias evolutivas de aquellos individuos concretos que dan forma a la obra de arte, y no si se atribuye como verdad social objetiva a determinados individuos que, personalmente, sólo poco o nada tienen que ver con ella.

Puede decirse que esto constituye un caso excepcional en el realismo, y hay efectivamente novelas, sobre todo en el desarrollo posterior de dicho realismo, que carecen en tal sentido de toda perspectiva. Y el realismo socialista ha de tener una perspectiva, ya que en otro caso no puede ser socialista. La cuestión es: ¿Cuánto hay que prefigurar de ella? Resulta fácil decir: Nuestra perspectiva es el socialismo. Por supuesto; pero por una parte el socialismo es

un concepto general, y por la otra designa un gran periodo que, frente a los hombres y los destinos individuales, se sitúa como un algo abstracto general, como mera abstracción y mero ideal.

De este modo, si reflexionamos sobre ello, la piedra de toque se nos hace manifiesta. ¿Cuánto puede soportar, en materia de perspectiva, el tipismo plasmado en una novela, la característica individual plasmada de los personajes? ¿Cuánta perspectiva exige imperativamente esta forma de plasmación de la individualidad y el tipismo de los personajes que figuran *de facto* en las obras en cuestión?

Tomemos por ejemplo la gran obra de Sholojow, *El Don apacible*. ¿Cómo termina desde el punto de vista de la perspectiva la novela de Sholojow? Acaba en que, después de varios años de guerra civil, la aldea cosaca se ha reconciliado con el socialismo. No se trata de que la aldea se haya hecho socialista, sino de que se ha reconciliado con el poder soviético y aspira a vivir en paz con él.

Cierto que, según el momento que representan y según los personajes que crean, la perspectiva vuelve siempre a ser distinta en las diversas obras. Sin embargo, y en esto reside la verdad, se trata siempre de una perspectiva inmediata relativamente modesta. ¿Por qué? Porque inclusive la novela más importante, la más rica en contenido —me refiero nuevamente al *Don apacible*— sólo abarca una etapa de la evolución, de modo que su perspectiva sólo puede ilustrar concretamente el paso siguiente, o el siguiente eslabón de la cadena, como diría Lenin. Y cuando el autor procede más allá, ha de dejar flotar en la mayoría de los casos ciertas abstracciones sobre sus personajes, o bien, y ésta es otra cuestión de la que habremos de ocuparnos, ha de violentar a sus personajes con la perspectiva que él, en cuanto autor y buen socialista, les quiere imponer. Y con esto, las figuras resultan distorsionadas y abstractas.

La verdad es que los individuos sólo pueden comprender los verdaderos objetivos que conducen al socialismo en forma lenta y después de fuertes resistencias, y sólo toman dicho camino lentamente, necesitando a menudo de grandes rodeos para comprenderlo de manera correcta. Ésta es la realidad.

Por otra parte, sin embargo, se dan en nuestra literatura numerosos casos en que, a partir de intenciones perfectamente honradas, el cambio se produce en forma rápida, de tal modo que los objetivos, apenas fijados, se realizan ya fácilmente. Se comprende que muchos escritores elijan este segundo camino de la plasmación

de la perspectiva; escogen, en efecto, un camino en el que la perspectiva de nuestra realidad se presenta ya como realidad realizada, y más allá de la cual aparece la perspectiva abstracta del socialismo ya plenamente perfeccionado; es más, conozco obras en las que surge ya, cual perspectiva concreta y operante para determinados individuos, la del comunismo.

Con esto, a mi modo de ver, se introduce en nuestra literatura una problemática muy profunda. Esta última problemática, de la que he hablado anteriormente, es doblemente incorrecta. Por una parte, en efecto, subestima las dificultades, los obstáculos, los residuos de lo antiguo, sobre todo en el individuo mismo, en el alma del individuo plasmado. Y por otra parte exagera los resultados inmediatamente realizados, proporcionando de este modo una imagen deformada de la realidad.

Si mediante el planteamiento teóricamente correcto de los problemas en una situación favorable el mundo pudiera cambiarse, si mediante el toque de semejante varita mágica teórica todo individuo pudiera convertirse en socialista, entonces, camaradas, ¿no significaría toda la revolución socialista verdaderamente el fin de la prehistoria de la humanidad? Mas para poner fin a la prehistoria de la humanidad necesitamos —como lo dijo ya Marx hace cien años— luchas de varias décadas, luchas no sólo para superar al enemigo, sino también para liquidar en nosotros mismos los residuos de lo antiguo.

Por este motivo, toda simplificación, toda subestimación de las dificultades que tenemos delante y toda sobrevaloración de los resultados que podamos conseguir en un momento dado conducen al problema de que lo que sólo es verdadero en perspectiva y solamente es real en perspectiva se represente, con todo, como existente ya en la realidad actual.

Esta problemática conduce necesariamente a un embellecimiento banal, a aquello que rechazamos —y rechazamos con razón—, en la literatura burguesa, designándolo en ella como *happy end*. Porque, ¿qué es en el fondo el *happy end*? Tenemos por nuestra parte una filosofía optimista y estamos profundamente convencidos, socialmente, de que los conflictos de proporciones histórico-universales pueden resolverse entre nosotros por la vía correcta. En primer lugar, sin embargo, el optimismo histórico-universal no excluye las tragedias individuales. Lenin ha dicho que para las clases no se dan situaciones inextricables, que no se puede contar con llevar al enemigo a una situación tal, sino que se precisa aniquilarlo. Pero Lenin no ha dicho nunca, en cambio, que en la vida

individual no se den efectivamente situaciones inextricables; que en el marco de un proceso optimista concebido desde un punto de vista social e histórico-universal no puedan producirse tragedias individuales.

¿Qué es *happy end*? *Happy end* es un final optimismta que no posee ni fuerza de persuasión social ni evidencia alguna susceptible de surgir por vía verdaderamente orgánica de la individualidad y el tipismo de la situación. La gran falla del esquematismo de nuestra literatura —por muy honradas que sean sus razones— está precisamente en que pasamos a menudo, en ella, del optimismo correcto a un optimismo banal y embellecedor de *happy end*.

Dice Marx que un paso verdadero del movimiento significa mucho más que el mejor formulado de los programas. Y la literatura sólo vale efectivamente algo —y vale mucho— cuando traduce en cada caso un paso verdadero del movimiento en plasmación concreta. En cambio, si en la literatura sólo se expone como realidad algún postulado programático —y éste es precisamente nuestro problema de la perspectiva y la realidad—, entonces nos movemos por completo al margen de la verdadera tarea de la literatura.

Lenin afirma que la realidad es siempre más astuta que el mejor razonamiento, aun del mejor de los partidos, y creo yo que detrás de este problema de la perspectiva se esconde el hecho de que nuestra tarea, la tarea de los escritores, consiste precisamente en descubrir dicha astucia de la realidad. Es muy fácil, en efecto, representar la realidad como moviéndose a pedir de boca; pero es mucho más complicada en todos estos rodeos —y casi todos los individuos efectúan rodeos cuando tratan de realizar sus fines. De dicha astucia resulta a veces más y a veces menos de lo que el individuo quisiera, de lo que constituye el objetivo general, y la prudencia poética consiste justamente en encontrar en dichos rodeos lo típico e individual.

Serán no sólo endebles en cuanto a fuerza de persuasión, sino que envejecerán además con terrible rapidez las obras del autor que no comprenda en qué consiste este próximo paso de lo socialmente necesario y no sea capaz de mostrar cómo esto se realiza en lo individual, en lo individual concebido típicamente: las obras de aquel que presente la perspectiva como realidad. Pensemos solamente en los enormes cementerios en los que duerme envejecida una cantidad extraordinaria de obras. ¿Por qué duermen envejecidas? Porque la perspectiva real, la perspectiva poética de los escritores en cuestión —y no hablo solamente del realismo socia-

lista— es anticuada, y porque los individuos falsamente concebidos en cuanto a su perspectiva humana sólo llevan en la vida una existencia de fantasmas. La realidad sigue sus propios caminos, independientemente del pensamiento y de los escritores, y si el escritor no ha logrado representar acertadamente un paso, un paso real —y precisamente por ello hablo de la modestia de la perspectiva—, y en lugar de ello da cinco pasos en falso, en tanto que la realidad ha dado sus cinco pasos correctos, entonces el personaje plasmado en esta forma sólo subsiste como fantasma, y la obra de tal guisa creada resulta totalmente anticuada.

Por supuesto, los escritores, y ante todo los escritores burgueses, se han equivocado a menudo en sus perspectivas políticas. No vale la pena mencionar lo que Balzac y Tolstoi y otros grandes escritores han dicho de erróneo al respecto. Sin embargo, Balzac jamás se ha equivocado acerca de cómo un intelectual oprimido de la época de la Restauración se comportaría en tiempos de Luis Felipe, acerca de cuál actitud adoptaría frente a la Revolución del 48, y ello no en general, sino como Rastignac y Marsay. De ahí que Marx pueda hablar de los personajes proféticos de Balzac, a saber, que en tiempos de Napoleón III aparezcan determinados tipos que Balzac ha descrito ya, en sus tendencias evolutivas, con anterioridad a dicha época; y creo yo que lo grande, lo positivo de la plasmación socialista de la perspectiva es precisamente que el marxismo nos proporciona aquí medios intelectuales, de vasta claridad social, que alcanzan mucho más allá de lo que alcanzaron nunca los de los grandes poetas del pasado, de tal modo que la creación profética se ha convertido entre nosotros en una posibilidad real, aunque, solamente si sabemos percibir y plasmar con sensibilidad poética esas diferencias de realidad entre la realidad empírica, entre las tendencias en ella operantes, entre el presente de la tendencia y el futuro de la tendencia. Así, pues —y con ello quisiera terminar—, la perspectiva no constituye un problema aislado de la literatura, no es un problema particular, sino un problema que afecta la totalidad de nuestra modalidad creadora. Y quisiera terminar rogando a nuestros queridos jóvenes colegas que reflexionen sobre este problema; que reflexionen acerca del hecho de que el problema de la perspectiva, problema muy importante de todas nuestras creaciones, consiste en que nosotros somos los historiadores del socialismo naciente, y sólo valemos algo si nos convertimos en verdaderos y auténticos historiadores de este proceso.

Proviene de motivos muy honorables y decorosos de la censura interior el que algunos autores por ejemplo consideren una deter-

minada dificultad de nuestra evolución aislándola del pasado y crean inclusive que las dificultades proceden únicamente de fuera: que hubo elementos antisociales, etc. Quiero decir entre paréntesis, para que nadie me interprete erróneamente: desde luego que hay elementos antisociales. Pero no es de éstos de quienes hablo ahora. El hecho es que nuestros problemas actuales provienen de los problemas resueltos y no resueltos del pasado, y los resultados que obtenemos hoy son gérmenes de los problemas que habrá que resolver el día de mañana. Y no es sino cuando el escritor estará en condiciones de presentar todos los caracteres y todas las situaciones *en el sentido de semejante dialética histórica, que empezará* a convertirse en algo sobrentendido aquello que acabo de decir y que suena quizá muy abstracto, a saber: que la perspectiva es y no es al propio tiempo una realidad, o es en todo caso una realidad distinta de la realidad tal como suele normalmente presentarse. He tenido la impresión, sin embargo, de que este problema estaba contenido en forma implícita en muchos de los discursos que aquí he escuchado, y ustedes me perdonarán que, en cuanto teórico, yo haya entresacado dicho problema para tratar de aclararlo. Estoy convencido de que si nosotros, si ustedes todos lo piensan hasta el fin, muchas de las cuestiones que han surgido en el curso de las discusiones precedentes habrán de aclararse.

LOS ESCRITORES Y LOS CRÍTICOS

[1939]

I

SUENA obvio, inclusive trivial, pero ha de decirse con todo de buenas a primeras: los tipos dominantes del escritor y del crítico han cambiado en el curso de la evolución en decadencia del capitalismo; de ahí que la relación típica entre escritores y críticos hubiera de hacerse también distinta.

Suena asimismo obvio, inclusive trivial, pero ha de repetirse sin embargo, en toda ocasión, que la causa determinante de esta deformación está en la división capitalista del trabajo. Ésta ha hecho tanto de los escritores como de los críticos unos especialistas; los ha despojado de la universalidad y la concreción de los intereses humanos, sociales, políticos y artísticos, que distinguió la literatura del Renacimiento, la literatura de la Ilustración y la literatura de todos los periodos preparatorios de revoluciones democráticas; ha roto para unos y otros la unidad animada de las manifestaciones de la vida y la ha sustituido por "dominios" trazados al compás, separados unos de otros e inconexos (arte, política, economía, etc.), dominios que o se solidifican para la conciencia en su separación, o se unen mediante seudosíntesis abstractas y subjetivas (racionalistas o místicas).

Es obvio, finalmente, que todo esto se refiere a la corriente principal de la evolución en estas últimas décadas. La lucha de humanistas eminentes contra el conjunto de estas manifestaciones, lucha socialmente vana en el capitalismo reaccionario, pero extraordinariamente valiosa desde el punto de vista ideológico, no hace más que subrayar la necesidad histórica de la evolución general.

Tanto los escritores como los críticos se convierten, pues, en especialistas de profesiones separadas. El escritor ha hecho de su interioridad un oficio. Aun si este oficio no conduce a una adaptación completa a las necesidades diarias del mercado capitalista de libros, como es el caso de la gran mayoría de los escritores, aun si la actitud de unos pocos representa subjetivamente una oposición rebelde contra ese mercado y sus exigencias, aun así se produce con todo una angostura y una desfiguración de las relaciones anteriores del escritor con la vida y con ello, necesariamente también de sus relaciones con el arte.

Al hacer precisamente el escritor de la oposición artística de la literatura un fin en sí, al poner con carácter polémico sus leyes propias en primer plano, reculan las grandes cuestiones de la plasmación y la formación, que resultan de la necesidad social de un gran arte, de la necesidad de una reproducción poética extensa y profunda de los rasgos generales y duraderos de la evolución de la humanidad. Su lugar lo pasan a ocupar los problemas de taller de la técnica inmediata de la representación.

Cuanto más este desarrollo avanza, tanto más directamente profesionales y directamente técnicas y subjetivas se hacen estas cuestiones, y tanto más se apartan de los grandes problemas objetivos y generales —tanto en sentido social como en sentido literario— de la literatura. La hostilidad de la realidad capitalista por el arte destruye la clara distinción de los géneros; la destruye ante todo por la naturaleza de la nueva materia de la vida, cuyo carácter poco propicio únicamente los escritores más competentes en las cuestiones decisivas del arte estaban en condiciones de superar; pero presenta además toda una serie de medios externos de tentación a los que únicamente los raros impertérritos son capaces de resistir. El folletín, el teatro y el cine de dirección, el tipo moderno de la revista de *magazine:* todos ellos trabajan, consciente o inconscientemente, en el sentido de la confusión y la ruptura de todos los conceptos de un arte auténtico. Los escritores que a partir de una misma idea producen novelas de folletín, películas de cine, dramas y óperas han de perder necesariamente todo sentimiento de la expresión auténtica y de la plasmación adecuada; y los escritores que confían a los directores de teatro o cine la formación definitiva de sus creaciones, los escritores que se acostumbran a servir a ésos productos semiacabados y hacen inclusive de esta práctica antiartística una teoría, no pueden en modo alguno mantener viva en sí mismos una relación interior con las verdaderas cuestiones del arte.

La ironía histórica del desarrollo del arte en el capitalismo se manifiesta en el hecho de que más de un escritor sincero e inteligentemente opuesto a su explotación asesino-trivial contribuye directamente, en teoría o en la práctica, a su disolución formal. Al expresar, profundamente convencidos y con paradoja despiadada, su sujetividad, su mera vida afectiva, y sus problemas de expresión puramente individuales, tratan de oponerse a la nivelación brutal y a la falta creciente de poesía de la literatura burguesa. Sin embargo, lo que tanto desde el punto de vista objetivamente teórico como desde el punto de vista objetivamente práctico consiguen

representa un minado ulterior de las formas poéticas; una anticipación "profética" de las corrientes literarias de moda imperantes algunas décadas más tarde (a veces sólo algunos años), de otra clase de nivelación y vaciado de las obras literarias.

Me limito a aducir un solo ejemplo. El importante lírico E. A. Poe es no sólo el fundador práctico de la moderna novela detectivesca, de la producción de tensión mediante la mera curiosidad y la mera sorpresa, sino además el primer campeón teórico de la disolución lírico-afectiva ulterior de las formas épicas y dramáticas. En su instructivo tratado, *El principio poético,* Poe niega la posibilidad de una obra poética larga: "Sostengo que no existe poema largo alguno. Sostengo que la expresión 'poema largo' no es más que una contradicción flagrante en los términos." Y en su *Filosofía de la composición,* Poe ilustra su afirmación con el hecho de que toda obra que no se pueda leer "en una sesión", no posee, en sentido poético, ni unidad ni totalidad: "Lo que llamamos un poema largo no es más, en realidad, que una sucesión de otros más cortos, es decir, de efectos poéticos breves."

Todo el mundo comprende los esfuerzos artísticamente sinceros y orientados subjetivamente hacia un alto arte, de Poe, que se proclaman en esta teoría: el repudio más que justificado, desde el punto de vista artístico, de la trivial seudoépica académica y de la producción de novelas en serie. Sin embargo, toda vez que esta protesta sólo surge del ángulo subjetivamente estrecho de los meros problemas de impresión y expresión, toda vez que no se eleva por encima de sutilezas de taller agudamente observadas (y descuida tanto la verdadera relación del pueblo con el arte auténtico como las relaciones objetivas de éste con la vida de la sociedad), resulta que Poe sólo se convierte en precursor teórico de un impresionismo lírico, el cual, después de unos efectos breves, sorprendentes y operantes en gracia a su novedad, degenera rápidamente en una rutina tan estéril como la literatura contra la que Poe dirige su acusación paradójicamente ingeniosa.

Este ejemplo sólo reviste para nosotros importancia sintomática. Escritores mucho menores han proclamado en el curso de la evolución teorías mucho más triviales y han causado con ellas sensación por un breve espacio de tiempo, para caer luego en el olvido merecido. Lo sintomático de nuestro ejemplo, y aquello sobre que quisiéramos llamar la atención del lector, es el punto de vista del taller: expresión e impresión desprendidas del contenido, desprendidas de los problemas que arraigan la literatura en la vida del pueblo, que fundamentan por espacio de siglos y aun de milenios

la eficacia y la popularidad de las grandes obras de arte. Es característico que Poe ilustre la imposibilidad de los "poemas largos" basándose precisamente en Homero y Milton. Nadie discute que entre los escritores eminentes, a los que también Poe pertenece, surjan, pese al predominio del punto de vista del taller, observaciones sutiles y acertadas, que apuntan a problemas esenciales del arte. En tales casos, el artista dotado sale instintivamente, inconscientemente, y contra sus convicciones generales, de la estrechez subjetivista del punto de vista del taller. Sin embargo, con esto no se suprime en modo alguno la intención principal de esta concepción artística. Antes al contrario: cuanto más acertadas son muchas observaciones de detalle, tanto más fuertemente se ven tentados los jóvenes escritores, los críticos y los buenos lectores de la época a encontrar en esto lo esencial y, en la moda del taller, el camino acertado de la concepción adecuada del arte. El prejuicio moderno de que solamente los artistas comprenden algo del arte, de que solamente el ahondamiento en la psicología del proceso individual de creación y el análisis de la técnica personal del escritor individual permite la comprensión justa de la obra de arte, tiene sus raíces teóricas en esta angostura —creada honradamente por escritores auténticos en una polémica subjetivamente justificada— de la concepción del arte.

No se crea que esta crítica se refiere exclusivamente a las tendencias pronunciadamente de *l'art pour l'art*. Aun así su campo de aplicación en el arte moderno sería ciertamente muy vasto. Sin embargo, es característico del periodo de decadencia el que sólo los menos entre los adversarios de *l'art pour l'art* lograran elevarse, tanto desde los puntos de vista artísticos teórico como práctico, por encima de su concepción cohibidora.

En líneas muy generales, se dan en el campo de estos adversarios dos extremos. Los unos desechan juntamente con *l'art pour l'art* toda problemática específicamente artística. Ponen la literatura directamente al servicio de una propaganda político-social. En tanto que los otros se esfuerzan por conservar y desarrollar todas las "conquistas" de la nueva evolución literaria y enlazan en consecuencia de modo subjetivo-original, aunque en el sentido artístico más profundo de modo inorgánico, la disolución moderna de las formas literarias con una intención social y política a veces acertada. En esta forma obtienen respeto e influencia en los círculos de la "vanguardia" literaria, pero no consiguen con todo penetrar mayormente en las grandes masas, pese a su intención honrada de una vasta influencia social, que la literatura apolítica, emparentada con la

suya. Upton Sinclair representa la primera de estas tendencias de modo tan marcado como Dos Passos la segunda.

La separación funesta de la literatura moderna en un campo ajeno al arte, que sólo suscita sensación por el contenido escueto o por tensión externa, y en una esfera de experimentos artísticos de taller extraña al pueblo no puede, pues, superarse por medio de semejante actuación política: la impersonalidad abstracta de los meros efectos de contenido no puede proporcionar una salida más de lo que puede hacerlo la subjetividad igualmente abstracta del arte formalista ligado inorgánicamente al contenido no elaborado artísticamente.

Y se trata en esto de una sección pequeña de la literatura moderna que sobresale en mucho, además, desde el punto de vista de la moral social y, por tanto, también en cuanto pureza humana de la concepción artística, por encima del promedio general. La desaparición de los problemas de la objetividad artística, que determinan, según veremos, el punto de intersección de la profundización estética, y de la depuración y el arraigo social del arte, introduce necesariamente en la vida de la literatura el espíritu de la pusilanimidad personal.

Que el *coolie* de la literatura explotado por el capitalismo y el especulador de la literatura que se aprovecha de la hostilidad capitalista frente al arte sólo conozcan los minúsculos intereses del ascenso personal y de la "lucha capitalista de todos contra todos", esto es obvio y puede pasarse de comentario. Resulta más paradójica y difícil de comprender, en cambio, la atmósfera de pequeño mercadeo personal en el mundo de los escritores subjetivamente honrados y artísticamente dotados de nuestra época. Hay que tener presente, sin embargo, que la acentuación exagerada de la peculiaridad personal y técnico-artística y de la novedad asimismo técnico-individual de los medios de expresión, así como la elección de los asuntos rechazan al escritor, con necesidad interna, sobre sí mismo. En esta forma, adquieren la propia personalidad, su particularidad individual, las peculiaridades subjetivas del proceso de creación, sus conquistas y dificultades subjetivas y la particularidad individual de pequeñas sutilezas estilísticas un peso que objetivamente no poseen, ni para la sociedad ni para el desarrollo del arte; un peso que tampoco han tenido nunca para los escritores de tiempos artísticamente más venturosos.

Y de esta situación proviene ahora la mezquina hipersensibilidad de escritores incluso dotados, capaces y entregados por completo al arte. Su soledad en la vida de la sociedad capitalista, que en

el mejor de los casos pueden superar como anunciadores de determinadas concepciones pero no en sus aspiraciones artísticas, constituye el fondo social general de tales sentimientos, de los que surgen los mezquinos elementos de la vida de la literatura moderna (subjetivismo exagerado, la vanidad de "inventor", hostilidad frente a la "competencia", incapacidad para soportar la crítica, sin hablar de la intriga y el chisme). Aislamiento social, cultivo al estilo de invernadero de una manera personal, falta de claridad en materia de cuestiones ideológicas decisivas aumentada por un subjetivismo consciente y acentuado ya en el planteamiento de dichas cuestiones y por el racionalismo exagerado y la mística obnubilante que de ello resultan, reducción de los problemas del arte propio a los de la técnica del escribir: he aquí las causas esenciales que en el capitalismo actual deforman de modo "anormal" la relación del escritor con el crítico (considerada la cosa desde el punto de vista de aquél).

II

Por razones de claridad de la exposición, las consideraciones anteriores han debido resultar parciales. La proporción justa sólo puede encontrarse si examinamos los cambios que en el mismo periodo y por las mismas causas sociales hubo de experimentar el tipo del crítico. Sólo entonces podrá mostrarse que la "anomalía" aquí examinada es el efecto recíproco necesario de los cambios de ambos tipos.

El carácter profesional de la crítica literaria empieza muy tempranamente: de hecho con el advenimiento de las reseñas en las revistas, y el comentador profesional de libros fue poco considerado literariamente desde el principio. En violento contraste, sin embargo, con los verdaderos críticos, para quienes esta actividad constituía una vocación interna y no una fuente (poco productiva) de ingresos.

La evolución capitalista, que todo lo nivela, ha trabajado también a fondo en el terreno de la crítica. Los hechos esenciales son de sobra conocidos: ante todo la subordinación de casi la totalidad de la prensa al dominio de los grandes sindicatos industriales capitalistas, en cuya virtud la gran masa de la crítica se fue convirtiendo cada vez más en una parte del aparato de propaganda de esos grupos financieros. Únicamente unas pocas revistas, en su mayoría pequeñas, de pequeño tiraje y de fondos limitados oponen alguna resistencia para conservar la libertad en materia de expre-

sión de la opinión crítica. Y también su verdadera independencia se hace cada vez más problemática. Una vez que el capital ha descubierto gradualmente también al arte de oposición como objeto lucrativo de especulación, tales movimientos encuentran asimismo sus "mecenas" y experimentan todos los efectos material y moralmente dudosos de un apoyo por parte del capital.

En esta forma se produce en la gran masa de los críticos una prostitución análoga de la opinión como la que se produjo en materia de los sentimientos en la bella literatura. La peligrosa ambigüedad de esta situación resulta aumentada todavía por la apariencia de libertad e independencia cuidadosamente mantenida en las "altas esferas".

Esta apariencia se produce por el cruce de tendencias heterogéneas. Por una parte existen siempre, inclusive en el presente capitalista, críticos dotados, cultivados e insobornables. Por otra parte, el interés capitalista en los diversos periódicos y revistas es muy diverso y no significa siempre en modo alguno una influencia brutal sobre las manifestaciones particulares de opinión de los críticos. Existían y existen por ejemplo, revistas cuyo círculo de lectores consta preponderantemente de intelectuales; éstas necesitan —también desde el punto de vista comercial de sus finanzadores— críticos de rango y categoría, quienes pueden expresar sus opiniones en materia de literatura y arte libremente, pudiendo inclusive suscitar discusiones apasionadas sobre cuestiones de sus respectivos dominios. La circunstancia ya mencionada de que determinados capitalistas se interesen por algunas tendencias particulares de la literatura y el arte modernos hace también que estos órganos periódicos busquen y encuentren críticos que toman partido, a partir de una convicción estética profunda, por una tendencia artística determinada. Cuanto más elevados son los niveles de honradez, talento y cultura de tales críticos, tanto mejor sirven aquellos intereses.

En esta forma se produce también en el periodo del capitalismo de monopolio, en todo caso temporalmente, un cierto margen de independencia de las opiniones estéticas. Sin embargo, para apreciar concretamente la verdadera situación de la crítica y del cambio del tipo del crítico en este periodo, hemos de centrar nuestra atención en la verdadera naturaleza de dicho margen.

Por esto eliminamos aquí de la crítica a los amanuenses consciente o inconscientemente sobornados y sólo examinamos —como en el caso de los escritores— a los representantes honrados y dotados del nuevo tipo. Sin embargo, la masa de pequeños escritores sin talento y corrompidos forma, aquí como allí, el trasfondo

de los objetos de nuestros comentarios. Porque es el caso que ni la actitud del crítico de vocación respecto de la literatura del presente ni la del verdadero escritor respecto de la crítica contemporánea puede subsistir sin verse influida por dicho trasfondo: éste es, en efecto, el que determina, que aquéllos se den cuenta o no de ello, la atmósfera de la apreciación recíproca conjunta, tanto más cuanto que de todo lo que queda dicho se desprende claramente que la oposición entre los extremos es sin duda muy visible, pero que la frontera entre éstos ha de ser en cambio necesariamente borrosa y gradual.

El rasgo decisivo de dicho margen es el de su limitación a cuestiones puramente estéticas. La fisonomía social y política de los periódicos y las revistas burguesas se halla estrictamente definida. Para dejar libre la crítica de la literatura y el arte, unos y otras han de considerarse aisladamente —en cierto modo *a priori*— respecto de la sociedad y de la práctica de la lucha de clases.

Esta exigencia, no proclamada abiertamente, de la publicación de una crítica encuentra en general una resistencia más pequeña por parte de los críticos de lo que cabría esperar: la evolución general de la crítica, la teoría y la historia de la literatura favorece en gran parte dicha exigencia. La "depuración" de la crítica de puntos de vista sociales y políticos tiene lugar espontáneamente y con consecuencia interna a través de su propia evolución, independientemente de la presión capitalista directa.

La protesta estética que ya conocemos contra la hostilidad de la vida capitalista frente al arte halla expresión en la teoría de la literatura de la época de la decadencia ideológica de modo más vehemente y categórico todavía que en las bellas letras. Esta intensificación se comprende fácilmente si tenemos en cuenta que, en la teoría, los obstáculos y las correcciones por la vida misma, que en el mejor de los casos conducen a la "victoria del realismo" aun contra la intención del escritor, desaparecen o se hacen por lo menos mucho menos eficaces. Vemos ya en la bella literatura que precisamente los escritores más importantes de este periodo se sitúan a menudo en sus manifestaciones teóricas mucho más decididamente en el terreno de *l'art pour l'art* de lo que es el caso en su propia práctica literaria. Y en los puros teóricos y críticos de la literatura esta propensión se manifiesta de modo más pronunciado todavía, ya que falta aquí el contrapeso de la plasmación de la vida.

Se trata en esto de una corriente mucho más amplia que la que delimita la adhesión declarada al *l'art pour l'art*. La explicación teórica de las manifestaciones literarias a partir de la literatura

misma, a partir de las corrientes evolutivas inmanentes, de la influencia que determinados escritores, obras y tendencias han ejercido sobre otros; el examen de los asuntos, los motivos y los medios de expresión literarios desde el punto de vista de cómo se mueven y desenvuelven —en cierto modo automáticamente—; el análisis de las condiciones biográficas, de la peculiaridad del proceso literario de creación, de los "modelos" directos, etc., como fuentes propias para la investigación de los problemas de la literatura: todas estas aspiraciones y otras análogas, de cuya serie sólo destacamos aquí algunas, constituyen sin excepción una expresión del hecho de que para los teóricos y los historiadores de la literatura se han perdido las verdaderas conexiones con la vida social del pueblo. La literatura se trata —en generalización exagerada, un reflejo desfigurado, a manera de caricatura, de determinados fenómenos de la superficie de la división capitalista del trabajo— como un dominio acotado y con leyes completamente propias, del que sólo conduce a la vida la portezuela muy demasiado angosta de la biografía de tendencia psicológica de los diversos escritores.

No cabe duda que también en el periodo de decadencia se producen intentos en el sentido de derivar y explicar la literatura a partir de la vida de la sociedad. Sin embargo, también aquí observamos fenómenos paralelos de los que vimos más arriba en los contenidos de las bellas letras de esta época; también aquí de tal modo, que todo lo erróneo y deformador halla una plasmación menos cohibida en la crítica que en la literatura misma.

En efecto, hay que volver a recordar ahora brevemente lo que fue la ciencia social de esta época. Hablamos de la sociología vulgar. Nuestro público literario suele tomar en general el concepto de este fenómeno en sentido demasiado restringido, o sea como un esfuerzo enderezado a trivializar y deformar el marxismo. Sin embargo, la sociología vulgar es en realidad la tendencia dominante en la ciencia social de la decadencia burguesa. Marx demostró en su tiempo que, después de la disolución de la escuela de Ricardo, la economía clásica fue remplazada por la economía vulgar. La sociología burguesa moderna tiene origen en dicho mismo tiempo y como consecuencia directa del mismo proceso. Significa una independización, en el sentido de la "división del trabajo", de la ciencia sociológica en sentido estricto, su "liberación" de las trabas de la historia y la economía, su adaptación a abstracciones formales sin vida y ajenas a la realidad. La aplicación directa abstracta de las generalizaciones esquemáticas halladas en esta forma (lugares comunes retóricamente pomposos) a los fenómenos de la sociedad,

ésta es la orientación fundamental de toda la sociología burguesa, desde Comte hasta Pareto.

Y la ciencia "sociológica" de la literatura se caracteriza en general por el hecho de que en ella los conocimientos sociales se sitúan en un nivel inferior, con lo que se hacen todavía más esquemáticamente abstractos que en la sociología general, y de que los fenómenos literarios que han de explicarse se tratan de modo tan formalmente abstracto y tan aislados estéticamente como en el estudio no sociológico de la literatura. El parentesco a menudo comprobado entre la sociología vulgar y el formalismo estético no es en modo alguno una especialidad de los deformadores del marxismo. Por el contrario, sólo se ha introducido en el movimiento obrero a partir del tratamiento de la literatura de la época de decadencia. Puede observarse ya en plena flor esta mezcla de generalización abstracta y sociológico-esquemática y de consideración esteticista y extremadamente subjetivista de las obras de la literatura en los "clásicos" de la sociología, en Taine, Guyau o Nietzsche.

De modo que tampoco para la crítica puede el estudio sociológico de la literatura mostrar salida alguna del angosto subjetivismo del esteticismo; la atrae, por el contrario, hacia lo más profundo de la ciénaga. La oscilación inconsistente entre el tratamiento de la literatura desde el punto de vista abstracto del contenido (desde el punto de vista abstracto social o político) y su tratamiento formalista subjetivo representa un seudomovimiento, y no un desarrollo fecundo. En esta forma, la falta de principios de la crítica se acentúa todavía, ya que los dos extremos abren las puertas a la *dirección indirecta y astuta de la crítica por los grandes finanzadores* capitalistas de la prensa.

En primer lugar puede atraerse de este modo —por el puente de coincidencias superficiales, por cuanto políticamente abstractas— a críticos honradamente convencidos al servicio de los sindicatos industriales capitalistas. Y en segundo lugar, tales opiniones sociales y políticas abstractas no poseen en tiempos de grandes crisis de la vida social fuerza de resistencia alguna. (Recuérdese el asunto Dreyfus, o la guerra). En tercer lugar —y esto es lo más importante en relación con el problema que estamos tratando—, semejante concepción de la sociedad no puede proporcionar al crítico norma objetiva alguna para el juicio del valor o la falta de valor estéticos de las manifestaciones literarias. En efecto, o bien aprecia la literatura simplemente por su contenido político escueto y deja inadvertidamente de lado su esencia artística. Esta clase de crítica, la ciega identificación de la ideología política de los autores con su

significado literario, ha obstaculizado en particular gravemente el desarrollo artístico de la literatura radical-democrática y proletario-revolucionaria durante el periodo imperialista, lo ha desviado de la profundización artística e ideológica y ha cultivado en este desarrollo una ufanía sectaria del nivel, a menudo estética e intelectualmente bajo, existente. O bien se produce un dualismo —en lo concreto muy multiforme— de los puntos de vista: el contenido político y el valor estético se separan estrictamente uno de otro. Se producen esquemas de juicio como éste: "Sin duda poco político, sin duda políticamente atrasado, pero, ¡qué maestría!", "ciertamente deficiente desde el punto de vista artístico, pero el contenido, la ideología, hacen de esta obra una obra del más alto valor..." Con esto se llega a un juicio carente de principios desde el punto de de vista artístico, que se adapta simplemente a la coyuntura política, y a una sobrevaloración ciega (o una subestimación igualmente ciega) de las manifestaciones contemporáneas de la literatura. Los elementos de una ideología reaccionaria que han sido objeto de una plasmación estética no se reconocen, no se critican y pueden penetrar, desapercibidos de la crítica —a menudo inclusive pese a una valoración justa desde el punto de vista del contenido político—, en la ideología progresista: se produce una capitulación estética frente a las corrientes de moda del capitalismo decadente y —en cuanto reverso inevitable— la subestimación de figuras eminentes, precisamente porque no se da en ellas este dualismo "interesante" y "vanguardista" del contenido político y la forma literaria.

Así, pues, cuando algunos críticos contemporáneos aislados que persiguen la lógica emprenden el intento de eliminar intelectualmente este dualismo, se produce en la mayoría de los casos un eclecticismo: los principios técnicos de determinadas corrientes de moda se enlazan en forma ingeniosa pero superficial con jirones de ideas de la filosofía dominante, y ciertas manifestaciones efímeras de la técnica literaria se elevan a principios de arte. Con esto hemos llegado a un defecto decisivo de la crítica burguesa moderna: es antihistórica, siendo indiferente que dicha falla se manifieste abiertamente como antihistoricismo o como seudohistoricismo artificioso.

En estos últimos raciocinios hemos mostrado la forma de manifestación de esta tendencia en la crítica "vanguardista". Se trata de ver que los fundamentos sociales, ideológicos y estéticos de los dos bandos que se combaten estéticamente con pasión —hablamos aquí de los críticos sinceros y dotados— están con todo muy cerca uno de otro.

Nos referimos a la sobrevaloración abstracta, aislada y unilateral de lo nuevo en la evolución del arte. Se comprende: la lucha de lo nuevo con lo viejo es un elemento decisivo del movimiento dialéctico de la realidad; de ahí que su investigación, la orientación de la ciencia hacia las características verdaderas y esenciales de lo nuevo en vía de advenimiento deba figurar necesariamente en el centro también de la historia de la literatura y de la crítica literaria. Sin embargo, los elementos esenciales de lo verdaderamente nuevo, de lo verdaderamente progresivo, sólo pueden apreciarse por el conocimiento del movimiento conjunto, por el descubrimiento de sus tendencias realmente dominantes. En realidad se entrecruzan sin interrupción las orientaciones y las manifestaciones más diversas, cuya novedad esencial no puede comprenderse en modo alguno por distintivos externos de lo llamativo o de lo sorprendente.

El revisionismo de la socialdemocracia de la preguerra se presentó con la pretensión de aportar algo nuevo en contraste con el marxismo "anticuado"; en verdad, sin embargo, la adhesión "ortodoxa" al marxismo constituía, frente a las "innovaciones" neokantianas y machistas (y, en el sindicalismo, pragmático-bergsonianas), el principio realmente progresivo. Algo auténticamente nuevo sólo surgió cuando Lenin, sobre la base del "viejo" marxismo, investigó los verdaderos elementos económicos, políticos y culturales en gestación de la nueva etapa imperialista del capitalismo y derivó de ellos las nuevas manifestaciones en el movimiento revolucionario obrero, en el desarrollo de la revolución democrática y proletaria.

Precisamente también en las cuestiones literarias sólo la concreción histórica puede brindar un apoyo para la acertada orientación hacia lo nuevo, hacia lo verdaderamente progresivo. Pero esta concreción histórica se pierde tanto en la historia academicista de la literatura como en la crítica "vanguardista". El esteticismo y la sociología vulgar (en el amplio sentido definido anteriormente) contribuyen igualmente a su destrucción. El academicismo desconoce en la literatura clásica su popularidad, su carácter progresista, la vinculación de sus problemas estéticos con las cuestiones más profundas de la vida social y del pasado, el presente y el futuro nacionales. Sobre esta base hace de los clásicos esquemas abstractos y aísla los elementos externos de su forma de expresión (por ejemplo la corrección) y los elementos parciales asimismo abstractamente vacíos de su contenido ("puro arte", "elevación" por encima del carácter social, "conservatismo"). Erige en esta forma a los clásicos como espantajos contra todo verdadero progreso en el arte.

Por muy justificada que esté la protesta contra la caricatura del clasicismo que se produce en esta forma y contra el encerrarse herméticamente frente a todo lo nuevo, no por ello logran los críticos "vanguardistas" elevarse en principio en mayor grado por encima del método abstractivo-deformante y antihistórico del academicismo. Efectúan una deformación igualmente abstracta de la evolución, sólo que con antesignos invertidos: lo mismo que para la literatura academista el cadáver momificado del clasicismo se convirtió en fetiche, así lo hace para la teoría de la "vanguardia" la consigna de lo nuevo. Lo mismo que aquélla no conoce ni presente ni futuro alguno del arte, ésta no conoce pasado alguno. Siempre vuelve a realizarse hoy precisamente, con la última conquista de la técnica literaria en cada caso, una "conmoción", una "revolución en la literatura", y todo lo "anticuado" ha de echarse a la trastera.

El carácter antihistórico de los dos extremos se pone particularmente de manifiesto allí donde fundamentan su concepción "históricamente". Resulta ilustrativa al respecto la comunidad metodológica de los dos bandos que se combaten encarnizadamente.

En primer lugar, la literatura se desprende siempre de la evolución conjunta de la sociedad o sóló se enlaza con ella, en el mejor de los casos, mediante categorías muy abstractas y antihistóricas (del medio y el clima hasta las concepciones vulgar-sociológicas de clase o nación).

En segudo lugar se rompe la continuidad —sin duda contradictoria y abundante en "saltos"— de la evolución conjunta; en lo que es *metodológicamente indiferente* que se diga: "Con la muerte de Goethe llegamos al fin del verdadero arte" o: "Con el naturalismo (o el impresionismo, el expresionismo o el surrealismo) empieza un arte totalmente nuevo". La acentuación unilateralmente abstracta de la sola diferencia, la caracterización de una nueva fase de la evolución con las palabras "es algo totalmente distinto de la anterior", pero sin tener en cuenta la dialéctica viva de la lucha *entre lo viejo y lo nuevo en la múltiple variación* de las formas de la eliminación de lo viejo, ha de pasar siempre inadvertidamente al lado de lo esencialmente nuevo y de lo históricamente decisivo, y ha de elevar distintivos externos (técnicos o psicológicos) a categorías centrales.

En tercer lugar, el carácter antihistórico y antisocial de ambos extremos se revela en el hecho de que sus "categorías" centrales son en la mayoría de los casos propiedades biológico-psicológicas hinchadas y exageradas que se generalizan sin duda mediante abs-

tracción formal, pero que en cuanto a su contenido se basan con todo en manifestaciones superficiales del capitalismo decadente aceptadas sin sentido crítico. Este rasgo ingenuamente antropológico halla expresión, en el academicismo, como "envejecimiento", "fatiga", "agotamiento", en tanto que el "vanguardismo" trabaja por lo general con categorías como las de "el derecho de la juventud", la necesidad de "nuevos estímulos", etc. Aunque sólo en general, ciertamente, ya que muchos teóricos de lo "radicalmente nuevo" extraen sus argumentos de la vejez biológica y psicológicamente mistificada de la cultura actual. Basta recordar el temor universal como fundamento del arte "abstractivo" en contraste con la "simpatía", en Worringer, el filósofo del arte del expresionismo, o las teorías aun hoy muy influyentes de Spengler.

Si se considera este psicologismo mistificado no en cuanto a su falsedad material sino desde el punto de vista de los motivos de su origen, el fundamento metodológico común de los dos extremos resulta más claro todavía. Porque embotamiento y excitabilidad exagerada, indiferencia aburrida y persecución incesante de nuevas sensaciones, rutina inconsciente de lo habitual cotidiano y terror pánico de las fuerzas incontroladas e imprevisibles de la economía, todo esto y otros estados de ánimo análogos surgen del mismo suelo del capitalismo de monopolio y crecen, simultánea o alternativamente, en los mismos individuos. La variación aparentemente infinita de estas manifestaciones típicas, uniformes, con todo, en su esencia, no es más que expresión del hecho de que la sedimentación complicada de las clases y las rápidas alternativas en la lucha de clases producen en individuos de tipo distinto manifestaciones muy heterogéneas de tales corrientes fundamentales.

De todo esto se desprende claramente que la resistencia ideológica de los críticos y los científicos de la literatura de nuestra época frente a los de los deseos de la política general de su clase ha de resultar en general —aun en el caso de las mayores buena voluntad y buena fe— muy oscilante y débil. Bajo la presión cada vez más fuerte y bajo la condición de la posibilidad por ellos mismos destruida de valorar la literatura objetivamente, por lo menos desde el punto de vista estético, ha de producirse una anarquía de las opiniones, una lucha de todos contra todos y un caos ideológico cuyo fundamento primero lo constituye —esto hay que repetirlo siempre— la capitalización general, la corrupción capitalista de la gran masa de los escritores y los críticos.

¿Cómo puede ser, en estas condiciones, la relación entre los escritores y los críticos normal? Unos y otros han de considerar a la

masa del otro campo —con contadas excepciones de carácter personal en cada caso— como enemigos inferiores. Para el escritor, la "buena" crítica es la que lo elogia a él o detracta a sus rivales, y la "mala" es la que lo censura a él o favorece a sus rivales. Para el crítico, en cambio, la masa de la literatura se convierte en una tarea diaria aburrida que ha de hacer laboriosamente. La falta de orientación teórica, la presión política y profesional de los financiadores capitalistas, la rutina y la avidez de sensación crecientes, la competencia desenfrenada que amenaza a cada uno diariamente con la catástrofe económica y moral, todo esto y otras cosas más llevan a la formación de camarillas sin principios, cuyo nivel estético y moral cada uno juzga en el otro, con razón en la mayoría de los casos, como muy bajo. (Las escasas excepciones, tanto entre los escritores como entre los críticos, no bastan para cambiar el carácter de la literatura conjunta.) ¿Cómo se presenta, pues, la relación recíproca entre escritores y críticos en el mundo capitalista actual? Heine dijo hace ya mucho, sin pensar precisamente en escritores y críticos, pero anticipando proféticamente:

> Raramente me habéis comprendido
> y raramente yo os comprendí,
> sólo al encontrarnos juntos en el barro
> nos hemos comprendido sin tardar.

III

Consideremos ahora el tipo del escritor importante antes del dominio general de la división capitalista del trabajo. Llama en primer lugar la atención el que la gran mayoría de estos escritores ocupe al propio tiempo un lugar importante en la historia de la estética y la crítica. No queremos hablar provisionalmente de casos tan generalmente conocidos como los de Diderot o Lessing, Goethe o Schiller, o Puschkin y Gorki.

Pensemos en grandes poetas que no han escrito nada crítico en sentido directo. Pero ¿qué son por ejemplo las conversaciones de Hamlet con los actores y su monólogo subsiguiente de Hecuba (sin perjuicio de su importancia poético-dramática) sino una contribución extraordinariamente penetrante y teóricamente fundamental a la estética del drama y aun, en la generalización, una contribución, además, a la relación entre el arte y la realidad? Y podemos remontarnos todavía más atrás en la historia: la gran escena de la disputa entre Esquilo y Eurípides en *Las ranas* de Aristófanes, ¿no

contiene ésta acaso (sin perjuicio, una vez más, de su efecto directamente cómico) un análisis penetrante de todas las causas sociales, morales y estéticas de la autodisolución de la tragedia griega, del fin del periodo trágico?

Semejantes ejemplos de crítica literaria poéticamente plasmada podrían multiplicarse al infinito. Desde las conversaciones sobre Hamlet en el *Wilhelm Meister* de Goethe, pasando por Balzac y hasta Tolstoi y Gorki, se extiende aquí una serie ininterrumpida de semejantes puntos culminantes de la unidad orgánica de la plasmación impresionante y la profundidad teórica. Esto no puede subrayarse lo bastante enérgicamente si queremos comprender verdaderamente el tipo "antiguo" del escritor. La grandeza poética de tales figuras trascendentales de la literatura se relaciona íntimamente con su elevación ideológica. Únicamente porque habían estudiado a fondo todas las grandes cuestiones de la cultura de su época pudieron aquéllas convertirse verdaderamente en espejos omnicomprensivos de la realidad y comprender y plasmar su época en todos sus aspectos.

A partir de semejante punto de vista, la reflexión original y profunda sobre los problemas de la literatura y el arte no es más que una parte de este dominio intelectual de la realidad, como supuesto de su reproducción poética verdadera y adecuada. Aquel empobrecimiento de la vida vivida que percibimos en el escritor posterior "de la división del trabajo", aquel empequeñecimiento y desmedro de la labor intelectual original, de la ideología profunda y vasta autonómicamente elaborada que ha de producirse en la conexión más íntima con esto, se expresa directamente en el nivel de la descripción de las figuras poéticas. Paul Lafargue ha destacado enérgicamente esta tendencia evolutiva en una comparación entre Balzac y Zola; y en esto resulta Zola, tanto como pensador cuanto como plasmador, un gigante en comparación con la mayoría de sus sucesores del periodo imperialista. La literatura y el arte fueron investigados en cuanto fenómenos sociales de gran importancia por los grandes escritores del pasado desde el punto de vista de su efecto recíproco vivo con la existencia social y moral de los individuos. Su conocimiento a fondo constituye una de las bases de la universal y profunda plasmación humana. Tales conocimientos jamás se adquirían *ad hoc* en la literatura anterior. El hecho de que un escritor sólo estudie una determinada materia científica porque necesita conocimientos de esta clase en una obra que se propone precisamente escribir, esto constituye una "conquista" de nuestro tiempo. El escritor anterior extraía sus asuntos del gran

depósito de una vida rica; sólo algunos detalles habían de añadirse complementariamente a los trabajos preliminares concretos de determinadas obras.

Pero esto significa que la orientación y, con ésta, el contenido y la extensión del conocimiento adquirido eran totalmente distintos. El interés de los escritores anteriores se orientaba hacia la verdadera investigación de los objetos mismos; de ahí la propensión a la amplitud, la extensión y la profundidad de los conocimientos. Los escritores, en cambio, que estudian una determinada materia científica para escribir acto seguido sobre la misma y cuyo interés se concentra meramente en los elementos que sólo guardan con el asunto ya prefijado una relación indirecta se ven obligados, por esto mismo, a contentarse con conocimientos parciales, incompletos y superficiales.

En nuestros comentarios precedentes, la literatura en cuanto objeto del afán investigador de los escritores anteriores no jugaba todavía papel preferente alguno. El nivel de conocimiento que hemos podido comprobar aquí en relación con ella era el nivel de la ideología general. Sin embargo, hubimos de empezar aquí, porque precisamente este punto muestra claramente cómo el conocimiento serio, concreto y objetivo de los problemas estéticos por parte de escritores importantes se relaciona necesaria y orgánicamente con la amplitud de miras de su creación. Figuras como las de Hamlet o Wilhelm Meister sólo pueden alcanzar una verdadera universalidad y profundidad poéticas porque sus autores dominan ellos mismos por completo todos los problemas que los agitan, porque están en condiciones de dibujar con contornos claros y delicados no sólo su fisonomía biológica, psicológica, social y moral, sino también su fisonomía intelectual. Balzac domina en la pintura de Frenhofer o de Gambara los problemas del arte tan a fondo como los de la nobleza financiera en la de los Gobseck o Nucingen. Así, pues, en relación con el contenido de las obras y para la plasmación de los personajes, la unión personal del gran escritor con el gran crítico no es más que un problema parcial: un elemento parcial del nivel de la ideología general.

Sin embargo, esta conexión se refleja también en todas las determinaciones, si examinamos la actividad crítica en sentido propio y estricto, tal como la encontramos en las obras de Diderot o de Lessing, de Goethe o de Schiller. Ante todo han de llamar también aquí la atención el fundamento universalista y la aspiración apasionada de objetividad. A propósito del primero no necesitamos gastar muchas palabras. Diderot y Schiller fueron pensadores que

han jugado en la historia de la filosofía un papel importante; el papel de Goethe como precursor de Darwin y la importancia de Lessing como precursor de la crítica científica moderna de la Biblia son conocidos asimismo. Estos grandes críticos-escritores no fueron, ni en un solo momento de sus vidas, meros especialistas de la literatura. Para ellos la literatura estaba siempre en amplia conexión con todos los problemas decisivos de la vida social y de la cultura humana de su época. Sólo a partir de estas conexiones surgieron sus problemáticas estéticas particulares: apuntaban siempre a investigar la esencia del arte, la esencia de los elementos parciales, concretos y artísticos, particulares, en conexión con los problemas urgentes y decisivos por los que luchaba entonces la vida social y cultural de su pueblo.

Resulta más difícil de comprender, para nuestros hábitos intelectuales, la aspiración de objetividad. Con objeto de captar esta aspiración en toda su decisión y trascendencia convendrá tal vez examinar representantes tales de este tipo que no escribieron —en sentido formal— críticas propiamente dichas y cuyos comentarios relativos a la literatura tuvieron origen en defensa de su propia creación, en intentos de autodefensa en relación con su propia práctica literaria. Consideremos desde este punto de vista los prefacios y los comentarios de Corneille, Racine o Alfieri, o el manifiesto de Manzoni contra la *tragédie classique,* las observaciones dispersas en las novelas de Fielding, las notas de Puschkin o, inclusive —para hablar de escritores del periodo de transición—, los diarios de Hebbel, las cartas de Gottfried Keller, o los estudios dramáticos y épicos de Otto Ludwig.

Por supuesto, el punto de partida es en todos ellos su actividad literaria propia. Lo que se comprende y es de celebrar, porque el conocimiento íntimo de los problemas más recónditos de la actividad literaria proporciona a estas consideraciones una riqueza de cuestiones y soluciones concretas que no se habría podido conseguir sobre otra base. Con todo, la propia actividad sólo constituye el punto de partida, la amplia base de experiencias y descubrimientos artísticos. Todos estos escritores (por muy diversos que sean entre sí y por muy violentamente que polemicen unos con otros) apuntan siempre en dirección de la objetividad. Preguntan siempre —con contenido, con tendencia ideológica y con métodos muy diversos—: ¿Qué es objetivamente justo en mis aspiraciones artísticas? ¿Cómo desemboca lo que como escritor deseo más profundamente conseguir en las leyes objetivas de las formas artísticas? ¿Cómo relaciono mi subjetividad, mi individualidad creadora, con las exigencias ob-

jetivas del arte, con las corrientes sociales objetivas que buscan en el pueblo, con nostalgia subconsciente, expresión?

Esta orientación hacia la objetividad, embebida con la sangre de una vida y un sentido artístico ricos en experiencia, distingue nítidamente la actividad crítica de los grandes escritores antes y respectivamente después de la subsunción bajo la división capitalista del trabajo. Manzoni parte de las cuestiones particulares de su propia práctica poética lo mismo que Flaubert (para mencionar al pensador más profundo y al escritor más importante de la nueva dirección). Se trata para ambos de comprender cuáles nuevos problemas plantea a su actividad creadora la nueva situación del mundo en que viven y trabajan: de cómo pueden estar en condiciones de equipararse, ideal y artísticamente, para su solución adecuada.

Y en Manzoni surge inmediatamente, a partir de esta interrogación subjetiva que proviene directamente de las dificultades individuales de su propia práctica, el gran problema objetivo: a partir de las necesidades ideológicas del periodo posterior a la Revolución Francesa y a Napoleón se ha originado un sentido aumentado por la historia, un afán de materia histórica plasmada en la literatura; el deseo vehemente de unidad nacional del pueblo italiano, surgido tumultuosamente en dicha época, exige la representación dramática de los grandes momentos críticos trágicos de su pasado, para comprender a partir de su dialéctica las causas tanto sociales como humanas más profundas de la desunión nacional y de la desintegración en pequeños Estados, para extraer de las lecciones trágicas del pasado nacional conocimiento y fuerza para la lucha de cara al futuro del pueblo italiano.

Manzoni se da cuenta, en esto, de que la forma dramática, tal como se ha desarrollado entre los pueblos latinos desde Corneille hasta Alfieri, es demasiado angosta y abstractiva para representar de modo poéticamente convincente esta nueva ideología histórica en destinos humanos, auténticos. Y por esto declaró la guerra teórica a la *tragédie classique.* El problema de la forma surge, como vemos, de la lucha creadora individual de Manzoni, pero adquiere con todo, en el curso de su investigación, un significado objetivo, tanto desde el punto de vista estético como del social. Porque es obvio que, en Manzoni, la crítica de la plasmación humana, de la fábula y del historismo en la *tragédie classique* persigue el objetivo de medir lo que en ésta se ha conseguido con el ideal objetivo de una tragedia amplia y profunda, popular y susceptible de sacudir a la nación.

Una dirección totalmente opuesta, en cambio, es la que toman

los comentarios estéticos de Flaubert. Éstos son confesiones subjetivas —trágicas y penetrantes, tanto estética como socialmente— a propósito de la lucha de un escritor importante con la hostilidad de la sociedad capitalista frente al arte; acerca de la fealdad estética y moral de la vida burguesa; sobre el aislamiento necesario, en el capitalismo desarrollado, del artista independiente y honrado. Está muy lejos de nosotros el subvalorar la importancia objetiva de estas confesiones. Si se quiere comprender verdaderamente la problemática social, psicológica, moral y estética del arte moderno, no se encuentra para su conocimiento documento más importante alguno que estas confesiones epistolares de Flaubert. Están llenas asimismo de las observaciones más sutiles acerca de los distintos elementos del proceso creador, de las dificultades de determinadas cuestiones técnicas de la descripción, acerca del lenguaje, el ritmo, la prosa, las imágenes y el estilo de diversos escritores. Sin embargo, la tendencia fundamental, el método decisivo, sigue siendo, con todo, subjetivista. Y aun de la manera más llamativa precisamente allí donde Flaubert llega a las grandes cuestiones objetivas que determinan su actividad literaria. Miradas desde el punto de vista social, sus confesiones siguen siendo quejas irónico-amargas acerca de la soledad del escritor en el capitalismo moderno, que sólo llegan a elevarse a paradojas anarquistas ingeniosas. Y ha de llamar la atención de todo lector crítico de estas cartas tan sustanciosas como estimulantes, que ni una sola consideración estética llegue a elevarse en ellas a las cuestiones de principio de la literatura. Cómo se modifiquen la fábula, la plasmación humana, la composición y la materia de la novela moderna en la lucha contra la hostilidad de la nueva materia de la vida y las nuevas posibilidades de actividad, cuáles cuestiones fundamentales de la épica surjan en ello, de qué modo los intentos de solución de Flaubert cambien las leyes de la épica anterior, hasta qué punto sigan siendo intentos subjetivos o señalen, por el contrario, nuevas orientaciones al arte de la narración: a propósito de todo esto no encontramos en las confesiones de Flaubert respuesta alguna y, lo que es más, ni siquiera el intento de una interrogación clara de principio. Llama la atención y es característico que, después de la publicación de *Salambó,* se produjera una discusión entre Sainte-Beuve y Flaubert, en la que el crítico, que nada tenía de particularmente profundo en materia de principios estéticos, plantea con todo las cuestiones de la novela histórica de modo mucho más a fondo que el gran novelista, cuya respuesta se atasca en comentarios subjetivos y técnicos de taller.

También el punto de partida de Schiller es en su estudio *Ueber naive und sentimentalische Dichtung* ("Sobre la composición ingenua y sentimental") subjetivo e inclusive biográfico. Constituye un lugar común de la historia de la literatura alemana el que la confrontación de los dos tipos tenía sus raíces en el contraste de las personalidades poéticas de Goethe y Schiller, y que éste escribió dicho artículo para fundamentar teóricamente la justificación de su forma de creación al lado de la de Goethe. ¿A dónde conduce, sin embargo, esta problemática que surge de las profundidades más individuales de la personalidad de Schiller? Halla su solución en una teoría de la esencia del arte moderno en contraste con el arte de la Antigüedad, en una teoría que logra reducir las diferencias más importantes en las cuestiones decisivas de estilo entre el arte antiguo y el moderno a conceptos estéticos y, más allá de esto, explica estas oposiciones estéticas a partir de la oposición entre la sociedad antigua y la moderna y de la diversidad de actitud, de ella resultante, del hombre antiguo y el moderno frente a sus respectivos problemas vitales. De modo, pues, que el punto de partida de Schiller fue una cuestión de su vida personal, en tanto que la respuesta, en cambio, constituye el esbozo de una filosofía de la historia del arte, que había de imprimir a la estética una nueva orientación y fue un antecedente directo de la gran hazaña histórico-sistemática y teórica de Hegel.

Es característico de tales realizaciones críticas de escritores importantes —por muy distintos que por lo demás sean entre sí— este enlace íntimo tanto de la necesidad social de arte con los más elevados problemas de la forma, como también de la concreción artística en todas las cuestiones particulares del arte con las leyes generales de la forma literaria. De ahí que no tenga nada de sorprendente el que la mayoría de las observaciones críticas de los escritores-críticos versen sobre los problemas de los géneros. La teoría de los géneros constituye efectivamente en cierto modo una esfera intermedia —al propio tiempo una esfera de la mediación mental— entre la formulación filosófica general de los últimos problemas de la estética y los esfuerzos subjetivos de los escritores en vista de la plasmación completa de sus diversas obras. La teoría de los géneros es la esfera de la objetividad, de los criterios objetivos para las diversas obras y para el proceso individual de creación de los distintos escritores.

De ahí que sea tan característico del escritor que reflexiona sobre su arte cómo se sitúa respecto de este complejo. La capitulación ideológica frente a la hostilidad del capitalismo para el arte

se refleja como nihilismo ante la cuestión del género: el caos de la vida en las manifestaciones de la superficie del capitalismo, el fetichismo de las relaciones humanas, la pérdida de la influencia determinante de la receptividad social sobre la formas de la producción, contra todas estas tendencias ya no libra la mayoría de los escritores modernos lucha alguna, sino que las acepta (eventualmente con crujir de dientes) tal como se presentan directamente. Es más, algunos consideran inclusive ciertas manifestaciones nuevas de la inhumanidad aumentada de la vida capitalista como "estímulos originales", susceptibles de servir de fundamento de un arte "radicalmente nuevo". Con esto intensifican, en parte consciente y en parte inconscientemente, la disolución ulterior de las formas literarias y la confusión de los géneros.

En esto halla expresión clara la antipopularidad del escritor burgués moderno, su desprecio para el lector del pueblo. También aquí se relacionan íntimamente desde el punto de vista social los dos polos extremos del comportamiento. Porque, que el artista no se preocupe en absoluto de la presentación artística de sus contenidos y cuente simplemente más bien con el efecto directo del contenido escueto o especule inclusive con efectos inferiores de tensión, o que, por el contrario, concentre su atención exclusivamente en los pequeños detalles de la sutileza del lenguaje, o de las innovaciones técnicas, tanto en una como en otra de estas dos actitudes en apariencia diametralmente opuestas se pone de manifiesto un nihilismo artístico-social frente a la capacidad de juicio estético del pueblo. Por supuesto, este nihilismo adopta las formas más diversas: desde un ascetismo literario fanático del tipo predicador, las transiciones van aquí, pasando por la especulación cínica, hasta el escepticismo del esteta que ni siquiera reconoce a los llamados entendidos, y no se diga ya al pueblo, la capacidad de comprender las sutilezas de sus efectos artificiosos de taller.

La ocupación intensa de los grandes poetas-críticos con los problemas de los géneros tiene como supuesto, en violento contraste con esto, la fe en la acción duradera del gran arte sobre el pueblo. Resulta de ello un respeto frente al lector capacitado del presente y del futuro: el esfuerzo enderezado a encontrar para él, en cada asunto, la forma más adecuada.

Pero con esto no se han agotado todavía en modo alguno el fundamento ideológico y la importancia estética de la cuestión de los géneros. En efecto, la búsqueda de la expresión particular adecuada puede atascarse en la conformación lingüística de los detalles o puede elevarse, por el contrario, a la clarificación de las grandes

cuestiones de principio del arte y de la relación del arte con la vida. Es lo que tiene lugar en el caso de los escritores-críticos clásicos. Reconocen que las diversas formas de la expresión literaria no son en modo alguno accidentales o arbitrarias. En estas formas se expresan, por el contrario, determinadas relaciones humanas duraderas y determinadas condiciones de la vida humana. Al investigar ahora los poetas-críticos las leyes de estas relaciones y condiciones y al examinar de qué modo todo lo que se halla contenido en sus asuntos pueda desarrollarse por completo, se ven aquéllos impelidos en las direcciones más diversas, todas las cuales se cruzan sin embargo en la inseparabilidad de la vida y el arte, hacia el problema de la objetividad.

Se hace objetivo, ante todo, el asunto mismo de la vida que se trata de plasmar. El escritor de pensamiento profundo no lo toma simplemente tal como le ha sido presentado directamente por la vida o la realidad. Examina, antes bien, el contenido objetivo de esta experiencia, de este pedazo de realidad, y la investigación ulterior se propone encontrar una fábula en la que las máximas posibilidades internas de este asunto precisamente puedan producir por completo sus efectos. Esta investigación topa con las leyes de los géneros. Porque en la reflexión artística más profunda se revela que rige entre determinados asuntos y determinados géneros cierta atracción o, respectivamente, cierta repulsión; la forma dramática, por ejemplo, puede acaso llevar un asunto a su pleno desarrollo, en tanto que puede eventualmente constituir para otro un obstáculo a la libertad del movimiento. Y esto no por mera casualidad. En efecto, la investigación de las leyes de los diversos géneros conduce a la objetividad no sólo en sentido estético, poniendo de manifiesto las leyes del movimiento de materia y forma que independientemente de la conciencia del artista llevan al éxito o al fracaso, sino también en sentido social-humano: cuanto más profundamente se ahonda aquí, tanto más claramente pasan a primer término los supuestos social-humanos de los diversos géneros.

El carácter abstracto de tales investigaciones es simplemente aparente (y constituye un prejuicio del culto hoy en boga de la inmediatez subjetivista). Pues precisamente a través de tales investigaciones aparentemente abstractas se pone de manifiesto lo históricamente concreto, la "exigencia del día" (Goethe), en sentido auténticamente histórico. Recuérdese el problema básico de la *Hamburgische Dramaturgie* ("La dramaturgia hamburguesa"). Es universalmente sabido que el objetivo final de las luchas estético-teóricas de Lessing fue la unidad nacional de Alemania sobre

una base democrática, la destrucción de la ideología del absolutismo semifeudal de los pequeños Estados. La crítica demoledora de la *tragédie classique,* la justa interpretación de la doctrina de Aristóteles en la polémica contra su interpretación torcida por parte de los franceses de los siglos XVII y XVIII, y la propagación de los griegos, de Shakespeare y Diderot, todo esto estaba al servicio de dicho ojbetivo principal.

Pero en el trayecto hacia éste se fueron descubriendo las leyes más importantes del drama. El arma principal de esta lucha era la investigación de la verdad estética objetiva. Y el crítico y escritor Lessing, que en cuanto escritor buscaba un drama burgués que expresara los problemas trágicos y cómicos de la vida burguesa con la misma grandeza dramática con la que fueron plasmadas por Sófocles y Shakespeare sociedades pretéritas, que celebraba con entusiasmo los intentos de Diderot aun penetrando claramente su problemática dramática; el crítico y escritor Lessing, pues, llegó en la busca del punto de intersección de todas estas tendencias prácticas y teóricas a la intuición de la profunda unidad de la tragedia como género, por encima de todas las diversidades histórica y socialmente necesarias de sus modalidades.

La comprensión de que la forma poética central es en su esencia la misma en Sófocles y en Shakespeare constituye una de las verdades estéticas fundamentales que debemos a los grandes críticos-poetas. Se trata de una comprobación tan profunda y exacta como la de Schiller relativa a la diferencia entre el arte antiguo y el moderno. Vemos, pues, que todas estas interrogaciones y sus respuestas resultan de las necesidades de la práctica literaria individual, pero que sólo pueden con todo hallar solución satisfactoria superando lo individual y subjetivo y dando en la objetividad del arte, en cuanto arte y en cuanto elemento de la vida social. Revélase aquí que el elevarse por encima de la subjetividad proviene precisamente del vigor y de la riqueza interna de la personalidad creadora. En cambio, el prejuicio hoy en gran parte dominante de la sobrevaloración y la acentuación exagerada de la subjetividad creadora deriva, por el contrario, de la debilidad y la pobreza de las individualidades de los escritores: cuanto más éstos sólo se dejan distinguir unos de otros por medio de meras "peculiaridades", ya sean espontáneas (casi fisiológico-psicológicas) o laboriosamente cultivadas, cuanto más el bajo nivel de la ideología crea el peligro de que todo salirse de la inmediatez subjetiva podría nivelar por completo las "personalidades", tanto mayor peso se atribuye a la mera subjetividad inmediata y, lo que

es más, se la llega inclusive a equiparar directamente, en ocasiones, al talento literario.

La personalidad y el talento eran para los críticos creadores cosas obvias a cuyo propósito no valía la pena de perder una sola palabra superflua; su ausencia sólo podía ser objeto de conmiseración burlona. Y en general sólo se consideraba digno de investigación lo que surge de la personalidad, del talento mediante una labor seria y mediante lucha con los problemas de la objetividad. Lo que hoy se suele designar como individualidad literaria, esto lo designó Goethe con la palabra "manera". Entendía con ello signos recurrentes y claramente discernibles de una subjetividad en la que hay sin duda a menudo elementos originales de talento, pero que no han llegado con todo todavía a penetrar el objeto por completo y cuyas trazas, por consiguiente, la obra sólo las ostenta como distintivos externos. El acceso del individuo creador al arte y a la verdadera plasmación lo designó Goethe como "estilo": como desprendimiento de la obra respecto de la mera subjetividad de su creador, como la vida propia de la realidad plasmada en la obra, como anulación de esta individualidad meramente original en una objetividad —sujeta a normas— del verdadero arte. Y Goethe sabía que la paradoja aparente que se produce en esta forma constituye una contradicción viva de la naturaleza del arte: solamente mediante esta anulación de la subjetividad original (o inclusive artificiosamente cultivada) puede la verdadera personalidad del artista —tanto de éste como del hombre— revelarse adecuadamente.

IV

Al lado de esta figura del crítico y poeta, la historia de la estética solamente conoce otro tipo cuya actuación haya sido realmente fecunda y que haya apartado efectivamente algo nuevo, a saber: el crítico filosófico.

Si queremos comprender este tipo adecuadamente, hemos de alejarnos tanto de la realidad burguesa de estas últimas décadas y hemos de dejar sus prejuicios tanto de lado como en el estudio del crítico escritor. También el filósofo se ha convertido en el capitalismo decadente en un "especialista" afectado por la división del trabajo. En un especialista estricto, por lo regular, de la teoría del conocimiento, y en otro caso en especialista de la lógica, la historia de la filosofía, la ética, la estética o como se llamen las demás partes de la filosofía burguesa convertidas en sectores de

estudios particulares y estrictamente delimitados. Con este tipo nada tiene que ver nuestro examen. Ninguna persona de criterio se imaginará que un Husserl o un Rickert (incluso si se llama Dessoir y es "especialista" en estética) signifique lo más mínimo para la teoría del arte. Si se quiere comprender cómo sea el verdadero filósofo, hay que remontarse a la época anterior a la subordinación de la cultura a la economía del mercado y a la división capitalista del trabajo.

Y entonces se comprobará también, sin duda, que los verdaderos filósofos siempre estuvieron enormemente lejos de la indiferencia *tibia y cobarde frente a los problemas sociales* y *políticos de la* época, tan común entre los "especialistas" profesores; tan lejos, por lo demás, como de la glorificación apologética de corrientes reaccionarias. (Detrás de la imparcialidad aparente, condicionada por las circunstancias de tiempo y clase, de filósofos serios tales como Epicuro o Spinoza se percibe con todo fácilmente la verdadera posición universalista frente a todos los problemas de su época.) El crítico filosófico es siempre al propio tiempo un conocedor a fondo de los problemas sociales, y aun a menudo político y publicista.

Basta recordar a Belinski, Chernichevski y Dobroliubov para reconocer este tipo en aquellos pensadores a los que la crítica literaria tanto debe. Los dos mayores pensadores de la cultura presocialista, Aristóteles y Hegel, son tanto teóricos de la sociedad como estéticos. La importancia decisiva de su labor intelectual se relaciona de la manera más íntima con su universalidad, que abarca la problemática de la sociedad, de la que parte y a la que retorna.

Ya los nombres hasta aquí mencionados muestran que entre los teóricos del arte verdaderamente fecundos sólo podemos percibir tipos puros en el extremo; ya que la universalidad señalada en ambos tipos hace posible e indispensable toda una serie de transiciones fluidas. Sin duda, si consideramos por una parte a Aristóteles o Hegel y por la otra a Puschkin, tenemos el contraste entre los tipos claramente ante los ojos. Pero si se establece una serie en la siguiente forma: Platón – Shaftesbury – Herder – Chernichevski – Diderot – Lessing – Schiller – Goethe, entonces resulta en ocasiones difícil discernir dónde uno de los tipos empieza y dónde termina el otro. El intento de una separación pura y total constituiría un bizantinismo metafísico.

Sin embargo, subsisten con todo importantes diferencias materiales entre los dos tipos. Están determinadas éstas por el camino

distinto, por el otro método con el que uno y otro examinan los fenómenos. Por lo regular, en efecto, por muy vasto que sea su círculo de intereses y por muy profundo y original que sea su pensamiento teórico, el crítico-escritor se enfrenta a los problemas generales de la estética a partir de las cuestiones concretas de su propia actividad creadora, y vuelve asimismo en sus conclusiones, inclusive si la fundamentación de las mismas abarca la problemática entera de su época y del arte contemporáneo, a su propia actividad creadora; aunque sin duda, según hemos visto, ya de tal modo, que eleva la conexión entre sus propias dificultades y luchas subjetivas al nivel de una objetividad histórica tanto social como estética. Para el crítico-filósofo, en cambio, esta objetividad —que comprende una vez más el partidismo— constituye el punto de partida. Para él, el arte está de buenas a primeras en una conexión sistemática (entre los pensadores de la última generación, en una conexión histórico-sistemática) con todos los demás fenómenos de la realidad. Y toda vez que el arte es un producto de la actividad social del individuo, toda vez que los pensadores verdaderamente importantes fueron siempre ante todo investigadores del aspecto social, aquél se capta de buenas a primeras en este su origen y su eficacia social. Los pensamientos de Platón y Aristóteles a propósito del arte nos proporcionan una imagen clara de en qué forma los grandes filósofos enfocan los problemas relativos al mismo.

Pero si se quiere comprender la verdadera diferencia (y la verdadera conexión) entre el crítico-filósofo y el crítico-escritor, hay que dejar de lado de antemano todas las categorías metafísico-abstractas usuales en la filosofía burguesa moderna. De modo que esta diferencia no ha de representarse en modo alguno como si —para servirnos de un ejemplo particularmente obvio en esta conexión— el filósofo se enfrentara al objeto "deductivamente" y el escritor, en cambio, "inductivamente", o aquél con criterio "analítico" y éste con criterio "sintético". En la realidad no existe pensamiento serio alguno que no sea a la vez analítico y sintético, tanto en el escritor, por supuesto, como en el filósofo.

Trátase en ambos casos de la investigación de la conexión objetivamente existente entre el arte y la realidad (ante todo la social). Esta conexión es —como en la realidad misma— punto de partida y meta a la vez para ambas formas de la crítica fecunda. Sin embargo, para el crítico-escritor esta conexión es algo dado de buenas a primeras: la vida misma, en la complicación infinita e inagotable de su riqueza en manifestaciones y determinaciones. Su aspiración,

que es primordialmente literaria, apunta a plasmar, en el microcosmo de las distintas obras de arte, esta inagotabilidad en su ordenamiento social y su animación contradictoria. Y precisamente por esto que la tendencia de su teoría es igualmente microcósmica-intensiva: las leyes generales de la realidad entera (de toda la evolución histórica) sólo forman el horizonte —a menudo indeterminadamente borroso— que proporcionan el trasfondo del "interregno" claramente apreciado de los géneros. La justa intuición de estas leyes generales, que descansa en una experiencia rica de la vida y en una reflexión a fondo sobre los problemas más importantes de la misma es, aquí supuesto, fundamento y medio, pero no fin y objeto del conocimiento mismo. Esto es al revés, en cambio, en el caso del crítico-filósofo auténtico. Su afán de conocimiento va al todo de los fenómenos, a sus leyes generales. Sin embargo, toda vez que el conocimiento general justo es siempre concreto y no abstracto —por mucho que se exprese, como en Hegel, con una terminología tan abstracta como se quiera—, su elaboración mental lleva necesariamente al análisis concreto de los "sectores intermedios" y aun de los fenómenos particulares. Sólo que éstos se consideran aquí siempre no como microcosmos subsistentes por sí mismos, sino como partes y elementos de la evolución conjunta.

Se trata, pues, de dos orientaciones mentales que en última instancia se complementan: la autonomía —relativa— de las "regiones intermedias", de las obras particulares, constituye para el arte un hecho fundamental de la realidad al mismo título que su conexión con el todo. La infinitud objetiva de la vida sólo se deja agotar aquí también —especialmente aquí— aproximadamente por el conocimiento humano. Todo fenómeno constituye, como dice Hegel acertadamente, una unidad de la unidad y la diversidad. Al enfocar ahora los dos grandes representantes de la crítica esta riqueza inagotable desde dos lados distintos —del lado de la unidad y del de la diversidad—, tratando con todo de sondear el uno la unidad en la diversidad, y el otro la diversidad en la unidad, surge de su efecto recíproco fecundo el verdadero crecimiento del conocimiento del arte: la teoría del arte que facilita y acelera su desarollo hacia arriba. Ésta es la relación normal entre el escritor y el crítico.

Goethe y Hegel, dos representantes imponentes de los tipos que se complementan, han apreciado claramente este su papel necesariamente complementario. Goethe ha proclamado reiteradamente lo que su producción científica y poética debía a los grandes filósofos, desde Kant hasta Hegel. Y Hegel, por su parte, siente el mayor respeto por las realizaciones teóricas de Goethe y rinde homenaje, en

estudio afectuoso, a su peculiaridad metodológica (surgida orgánicamente de la naturaleza poética de Goethe). Ésta halla expresión en la actividad teórica conjunta y ha alcanzado su acuñación más precisa en la categoría del "fenómeno originario". Goethe entendía con esto la unión sensible de las leyes concretas en el fenómeno mismo; un fenómeno captado por abstracción mental —la que sin embargo no se desprende nunca radicalmente de la particularidad de la manifestación— y depurado de toda accidentalidad. O en el lenguaje de la dialéctica idealista entonces imperante: el modelo mental de la particularidad en el fenómeno.

Goethe se sirve de la palabra "fenómeno originario" predominantemente en sus obras filosófico-naturales. Sin embargo, en una nota autobiográfica a éstas subraya que sus *Römische Elegien* ("Elegías romanas"), el artículo estético *Einfache Nachahmung der Natur, Manier, Stil* ("Simple imitación de la naturaleza, manera, estilo") y la *Metamorphose der Pflanzen* ("Metamorfosis de las plantas") se originaron al mismo tiempo y a partir de tendencias iguales: "Muestran todas ellas lo que tenía lugar en mi interior y la posición que he adoptado frente a estos tres grandes puntos cardinales [del arte, la estética y las ciencias naturales, G. L.]". Tenemos pues el derecho de ver en el "fenómeno originario" una analogía metodológica de la teoría de los géneros, de Goethe .

Cuán decisivamente domine este método la producción estético-teórica de Goethe y cómo culmine siempre necesariamente en la teoría de los géneros, esto puede apreciarse de la manera más clara en su breve pero extraordinariamente sustancioso ensayo *Ueber epische und dramatische Dichtung* ("De la composición épica y dramática"). Este ensayo tuvo origen como resumen lógico de una prolongada discusión, por correspondencia y oral, con Schiller, acerca de problemas concretos de la actividad creadora de ambos; la discusión se inició —como siempre entre los grandes escritores del pasado— para la investigación de las leyes objetivas de la épica y la dramaturgia.

Sólo examinamos aquí la metodología de Goethe. Con objeto de separar la épica y la dramática de modo conceptualmente claro y al propio tiempo artísticamente concreto, y a fin de no descuidar pese a toda la nitidez de la distinción los elementos comunes de los dos géneros literarios universales y plasmadores de la totalidad del proceso, Goethe parte de las figuras del mimo y el rapsoda. Identificando —mediante una abstracción acertada y fecunda— en el mimo y el rapsoda al actor con el poeta de lo que aquéllos recitan,

perfila el tipo de la actitud épica o respectivamente dramática frente a la realidad, frente a la materia plasmada de la vida y, al propio tiempo, las relaciones típicas del oyente respecto de la declamación épica y dramática. Una vez fijadas claramente estas actitudes típicas, regulares y conformes a normas, las leyes de la épica y la dramática pueden derivarse de ellas sin violencia.

¿Existe en la realidad un mimo y rapsoda goethiano de esta clase? Sí y no. Goethe ha tomado todo trazo particular de su cuadro de la realidad, pero la reunión de los trazos se extiende con todo mucho más allá de toda realidad empírica, sobre todo porque en cada trazo se pone directamente de manifiesto una conexión necesaria, un motivo del desarrollo, y porque en el cuadro entero nada subsiste de puramente individual, y no digamos ya de casual. Este mimo y esta rapsoda son tan reales e irreales como la "planta originaria" de Goethe. En la teoría de los géneros Goethe trabaja con el "fenómeno originario" lo mismo que trabaja científicamente en su teoría de la evolución.

Esta unidad del método no es únicamente característica de Goethe. En ella halla expresión plástica, antes bien, la esencia del enfoque artístico-poético de todos los fenómenos de la vida. Goethe es en este aspecto el escritor más filosóficamente consecuente de todos los tiempos. Precisamente porque se mantiene conscientemente apartado de las generalizaciones más altas y propiamente filosóficas, porque hace de este "reino intermedio" de los "fenómenos originarios" característico de los críticos-escritores el alfa y omega de su pensamiento, muestra que esta forma del pensar es algo más que un recurso de los grandes artistas para su orientación intelectual, algo más que un mero medio auxiliar para la clarificación de los supuestos de la actividad creadora. Es, en efecto, un dominio conceptual importante y fecundo, peculiar y autónomo, del mundo de los fenómenos. Goethe crea con el "fenómeno originario" y el modelo metodológicamente consciente para la labor intelectual de los críticos-escritores.

Esta clarificación influye sobre los grandes pensadores contemporáneos con intensidad extraordinaria. Cierto que Schiller reduce la originalidad intelectual de Goethe a un kantianismo, al resumir su opinión, en ocasión de su primer encuentro con el "fenómeno originario", de este modo: "Esto no es una experiencia, sino una idea" (a saber: en el sentido de Kant. G. L.). Pero precisamente esta confrontación estricta de experiencia y generalización pasa por alto la peculiaridad del método de Goethe. Sólo que, en el curso de su actuación conjunta, Schiller va comprendiendo su fecundidad

cada vez más profundamente: las figuras del "elegiaco", del "idílico" y del "satírico" en el artículo *Ueber naive und sentimentalische Dichtung* ("Sobre la composición ingenua y sentimental") son "fenómenos originarios" al mismo título que el rapsoda y el mimo de Goethe, pese a que Schiller en cuanto pensador no logre nunca integrar orgánicamente en su filosofía el "fenómeno originario".

Fue solamente el completador de la dialéctica idealista, Hegel, quien estuvo en condiciones de adoptar frente a la importancia metodológica del teórico Goethe una actitud más libre y justa. Ve en el método goethiano una forma previa relativamente autónoma y extraordinariamente importante de la dialéctica plenamente desarrollada: la animación concentrada, internamente contradictoria, del fenómeno particular en una forma claramente intuible aunque no desarrollada intelectualmente, a manera, podría decirse, de un capullo. Y precisamente por esto completa de modo sumamente eficaz la dialéctica filosófica general, universal y más desarrollada, pero más alejada por esto mismo de la vida y la intuición. Hegel dice a propósito del "fenómeno originario" en una carta a Goethe: "...en esta media luz, intelectual y conceptual por su simplicidad, pero visible y tangible en su concreción, los dos mundos se saludan", a saber: la dialéctica del idealismo absoluto y "la existencia sensible aparente". Sabemos cuánto se alegró Goethe de esta comprensión, y quien haya estudiado atentamente la *Estética* de Hegel sabrá qué importancia decisiva tuvieron para esta obra los "fenómenos originarios" de la teoría estética y de la práctica literaria de Goethe.

Sin embargo, al incorporarse al sistema de la filosofía, los "fenómenos originarios" experimentan un cambio esencial. Si para el crítico-escritor su independencia, la autonomía concreta en ellos encarnada de un grupo de fenómenos es lo decisivo, el elemento clarificador de la elaboración literaria de las distintas impresiones y experiencias, el filósofo, en cambio, subraya de buenas a primeras la conexión, la vinculación al conjunto de la vida. Así, pues, el "reino intermedio" es para ambos la transición del ser confusamente directo a la plena luz de la vida. La diferencia, el contraste y el mutuo complemento resultan de si esta última iluminación, este retorno a la vida, tiene lugar literariamente o intelctualmente, de si el "reino intermedio" conduce al *Fausto* o a la *Fenomenología del espíritu.*

Las "figuras" cuya transformación llena el camino "del espíritu" en esta primera redacción de la filosofía hegeliana son muy afines, en el método de ésta, al mimo y al rapsoda de Goethe. Pero, en

tanto que éstos representan para el teórico Goethe algo último, o sea precisamente el "fenómeno originario", forman en Hegel, en cambio, los elementos a eliminar, eliminantes y eliminados del proceso conjunto. Aparecen como superaciones filosóficas de una "figura" precedente, se extinguen desplegando toda la riqueza de las determinaciones en ellos contenida, y desaparecen, con esto, en una "figura" subsiguiente. Las formas épicas y dramáticas participan asimismo en esta danza de la vida y de la muerte de las "figuras". Y la coincidencia de contenido en la concepción estética fundamental de lo épico y lo dramático en Goethe y Hegel salta a la vista.

Sin embargo, los "fenómenos originarios", las "figuras", pierden en el sistema de la filosofía la aparente solidez e integridad de la existencia que, por razones que ya conocemos, poseyeran en el crítico escritor. Surgen ante nuestros ojos a partir de un todo de vida no comprendido todavía, y precisamente al hacerse sus determinaciones intelectualmente claras, al desplegar su vida propia y al revelar su independencia, su solidez y su integridad, se sumergen en la totalidad ahora comprendida de la vida. Así esbozó ya Aristóteles su teoría del drama. En la *Fenomenología del espíritu,* esta conexión comprendida es la de la evolución histórica del género humano. La necesidad, la peculiaridad de lo épico y lo dramático, la sucesión de epopeya, tragedia y comedia se revela como destino histórico del pueblo. La estructura exterior e interior de la vida del pueblo es el motor del cambio del devenir y el perecer. El "fenómeno originario" es aquí un devenir, una historia, un nacimiento y una muerte.

Con esto parece haberse alcanzado un polo opuesto extremo del método de Goethe. Pero es mera apariencia. Las "figuras" hegelianas de lo épico y lo dramático conservan y desarrollan las leyes particulares de su peculiaridad lo mismo que el mimo y el rapsoda en Goethe, sólo que sobre una base de vida más amplia, más visible y más agitada, o sea, pues —paradójicamente en apariencia—, en forma menos abstracta que en éste, y el devenir y perecer de todas las figuras del ser y la conciencia tampoco es, por lo demás, un pensamiento que a Goethe le fuera ajeno. Los versos del *Westöstlicher Diwan* ("Diván de Occidente y Oriente"):

Y mientras no poseas esto,
éste: ¡muere y vuelve a nacer!
No eres más que un triste huésped
en esta tierra oscura,

podrían figurar sin duda alguna como lema en la *Fenomenología del espíritu.*

Este contraste significa, pues, un complemento mutuo. En el crítico filosófico, el "reino intermedio" es manifiestamente un mero elemento del curso dialéctico. En el crítico-escritor, en cambio, adquiere una solidez y una independencia aparentes. Aparentes, porque se disuelve orgánicamente, comprendido y desarrollado filosóficamente —sin perder nada de su justeza de contenido ni de su fecundidad teórica y artística—, como elemento, en el sistema dialéctico; para el escritor no es más, efectivamente, que un "reino intermedio", para conseguir en la plasmación misma el contacto propio con la vida iluminada.

La relación normal entre el escritor y el crítico consiste, pues, en que se encuentran en este "reino intermedio": en el conocimiento y la fundamentación de la objetividad de la creación artística. Por el lado del escritor, en cuanto se eleva a la conexión objetiva entre sus problemas de creación, de origen necesariamente subjetivo, y las leyes de la realidad y su reflejo poético; y por parte de los filósofos, en cuanto confirman la exactitud de si han reconocido y hasta qué punto las conexiones conjuntas de la realidad y las formas de su reflejo en la manifestación regular de los fenómenos concretos particulares. En esta forma se encuentran la nueva concepción de Homero por Vico y la teoría goethiana de la épica como género, la teoría aristotélica de lo trágico y los esfuerzos de Lessing por elevar los conflictos de la vida de la burguesía revolucionaria a alturas trágicas.

Esta conexión conjunta se ha hecho históricamente consciente con Vico y Hegel, con Beliski, Chernichevski y Dobroliubov. La teoría de los géneros es ya en la *Estética* de Hegel una historia universal del arte, y en los grandes críticos democrático-revolucionarios se refleja de modo cada vez más claro el destino histórico del pueblo ruso en los cambios y las crisis artísticas de su literatura. Esta unidad de filosofía (o sea, concretamente: filosofía del arte), historia de la literatura y crítica ha de destacarse particularmente si queremos comprender el tipo del crítico filosófico y su relación normal con el escritor creador. Porque es el caso que la división capitalista del trabajo ha separado asimismo —según vimos— estos elementos del tratamiento científico del arte, que están orgánicamente unidos y resultan absurdos en su separación, convirtiéndolos en "sectores de trabajo" propios mecánicamente delimitados; deja que los administren "especialistas" profesionales, cuya actividad mutua se hace cada vez más independiente.

De ahí la esterilidad y la falta de principios, que ya conocemos, de la historia de la literatura y la crítica modernas; de ahí su relación anómala con la literatura. Una y otra trabajan meramente con juicios de gusto, puramente subjetivos en su esencia. Porque si alguien rechaza una obra de arte por motivos políticos abstractos, simplemente porque, como solía decir el *ci-devant* ("otrora") káiser en tiempos de su apogeo, "la tendencia conjunta no me gusta", sin demostrar también estéticamente la deformación de la realidad y de su reflejo artístico, entonces solamente en su imaginación se ha elevado por encima de los juicios de gusto carentes de principios de los puros estetas.

Por supuesto, existe también un ideal del "historiador puro" en la historia de la literatura. Un tipo que cultiva la ilusión de investigar y exponer únicamente las conexiones históricas (por lo demás sin apreciación de sus fundamentos económico-sociales). Que con semejante "método" —para decirlo respetuosamente— sólo pueden producirse valoraciones de la literatura inconscientes, irreflexivas, faltas de principios y carentes en forma relativista de criterio, esto no necesita comentarse más a fondo.

Falta únicamente mencionar, para completar el cuadro, que este tipo tiene también su paralelo, a saber: en el crítico moderno, que con orgullosa conciencia de su valor es antihistórico. El "mundo antiguo" del arte —dice—, que según la conveniencia del momento va desde Homero hasta el naturalismo o el impresionismo, etc., se habría hundido definitivamente. Habría surgido un arte "radicalmente nuevo". Del montón de ruinas caótico del pasado absurdo podrían escogerse para su empleo momentáneo, a discreción y lo mismo que las pasas en un pastel —así se pretende— los trozos que más convengan, ya se trate de la plástica negra o del drama barroco alemán.

Los efectos de la crítica mencionada en último término ya los hemos analizado. Echemos todavía una breve mirada al desarrollo de la historia de la literatura. Ilustro los hechos basándome en la alemana. La mayoría de sus categorías (valoración, periodización, etc.) se definieron por los críticos importantes de fines del siglo XVIII y principios del XIX, por los Herder, Goethe, Schiller y los hermanos Schlegel, y fueron trivializadas más adelante por historiadores políticos liberales (por ejemplo Gervinus) en consecuencia. Significa un paso hacia adelante la concepción de la literatura por Heinrich Heine sobre la base de la filosofía hegeliana; sin embargo, debido a la evolución reaccionaria de la política alemana, logró poca eficacia. Desde entonces, únicamente el crítico filosófico y publi-

cista Franz Mehring ha aportado nuevos puntos de vista a la concepción de la historia de la literatura alemana.

Los historiadores "especializados" de la literatura no han hecho más que repetir incansablemente, con o sin temperamento, ideas ya muy trilladas. Porque apenas podrá considerarse como nuevo pensamiento histórico-literario, o inclusive como pensamiento en general, la agrupación de los escritores por el año de su nacimiento (R. M. Meyer) o por la región en que éste tuvo lugar (Nadler). De modo que esta forma de la división capitalista del trabajo ha producido "especialistas" que ni siquiera en los dominios de sus respectivas ciencias en sentido restringido son capaces de lograr algo. (No hablamos aquí de filología pura, fijación de textos, etc.).

Se puede inclusive ir más lejos. Aun allí donde la historia alemana de la literatura fue llevada por derroteros fundamentalmente falsos, los estímulos no partieron en modo alguno de los "profesionales", sino también de escritores y filósofos. El que examine el desarrollo de la historia de la literatura alemana contemporánea verá que ha sido definida por Nietzsche, Dilthey, Simmel y Stefan George. Los puntos de vista que éstos proporcionaron son profundamente equivocados, falsos y reaccionarios, y tienen como consecuencia una mayor desfiguración de las consecuencias históricas. Sin embargo, ni en la dirección de la falsedad lograron los "especialistas" histórico-literarios algo que siquiera a medias fuera original; también aquí no son más que imitadores mecánicos de jirones de ideas que les vienen de otros. Estas consideraciones negativas completan nuestro retrato del crítico filosófico. La unidad del conocimiento filosófico de las conexiones conjuntas; de la investigación a fondo del curso histórico concreto, que percibe los cambios decisivos del arte en conexión con los cambios de destino en la historia de la humanidad; de los criterios objetivos del valor o la falta de valor estético, tomados de la comprensión histórico-sistemática de la naturaleza del arte; de la importancia decisiva del artista genial singular y de la obra genial de arte en esta evolución: solamente la unidad de todos estos puntos de vista es la que hace al crítico filosófico de la literatura.

Solamente allí donde trabajan literariamente juntos críticos y poetas que a partir de las necesidades internas de su evolución creadora se convierten en jueces auténticos de su arte propio y del ajeno, solamente allí puede producirse una relación normal entre el escritor y el crítico. Así es como fue en la época de la Ilustración, en el periodo clásico alemán, en el gran auge realista en la Francia

de la primera mitad del siglo XIX y en el periodo democrático-revolucionario de la literatura y la crítica rusas.

Esta observación no excluye en modo alguno las luchas de las tendencias. Las corrientes literarias de la sociedad de clases son producto necesario, aunque en ningún modo mecánico, de la lucha de clases, de los conflictos de tendencias políticas y sociales. Las contradicciones de Alemania en tiempos de la Revolución Francesa y de Napoleón, el desarrollo crítico de la Francia de 1789 a 1848, la diferenciación de liberalismo y democracia en Rusia —para no citar más que algunos ejemplos— tienen sus imágenes reflejas en la literatura y la crítica. Y es obvio que la vehemencia de estas luchas y la violencia de las oposiciones no podían ser menores en la literatura que en la política misma.

Es obvio asimismo que tales luchas, que en la realidad fueron libradas por individuos —y concretamente por individuos de la sociedad de clases—, tampoco podían estar libres de los elementos de la irritación y el odio personales, de la mezquindad, del chisme y el resentimiento. Y los historiadores de la literatura burgueses cuentan también con deleite estas menudencias, que se prestan mucho a oscurecer el sentido político y los resultados estéticos de tales luchas y a convertirlas falsamente en analogías de riñas literarias contemporáneas sin principios. De lo que se trata es del nivel y el contenido de estas luchas. Belinski, Dobroliubov y Chernichevski *han redactado* las líneas generales sociales y estéticas de la historia de la literatura rusa para acelerar la clarificación del movimiento democrático-revolucionario y su desprendimiento respecto de la hibridez liberal. Todas las anécdotas relativas a escritores "ofendidos" nada dicen frente al hecho de lo que estas luchas han significado en relación con el desarrollo ideológico y estético de la literatura. Los supuestos políticos de esta situación los comprenderá la mayoría de los lectores actuales sin dificultad alguna. Resulta más difícil de comprender, en cambio (porque va contra la mala rutina moderna del pensar), que la elevación por encima de la menudencia de la riña literaria significa la elevación hacia el objetivismo estético, la elevación por encima de los meros problemas de taller de la actividad creadora subjetiva. Con envidia lee el lector actual la crítica de *La cartuja de Parma* de Stendhal por Balzac: en cada cuestión, ya se trate de la vida social, de política o de literatura, la oposición más decidida, y sin embargo —o precisamente por esto— la atmósfera pura y liberadora de historia auténtica y grande: contradicciones de la vida, cuya lucha la humanidad prosigue.

Esta atmósfera pura la percibimos en todas las manifestaciones

estéticas tanto de los críticos-escritores como de los críticos filosóficos descritos más arriba. Las tradiciones de esta evolución llegan hasta nuestro tiempo: la actividad crítica de Máximo Gorki lleva esta tradición a la consideración socialista del arte. De ahí que resulte tan incómodo para muchos escritores modernos. Porque en sus *Coloquios sobre el oficio* aparece una concepción del trabajo del escritor que difiere cualitativamente de la que hoy impera: nada tiene que ver con el dominio de efectos rebuscados con "maestría"; es el trabajo de la rica materia de la vida misma, para extraer de ella, laboriosa y pacientemente, las manifestaciones típicas, para cristalizar a partir de su abundancia el contenido espiritual más alto, más característicamente social y más adecuado estéticamente.

Su gran contemporáneo en la crítica filosófica, Lenin, sabía perfectamente lo que significaban para la cultura socialista las luchas ideológicas de Gorki. Entre el autor de las críticas de Tolstoi y Herzen y el de la *Madre* y de la *Karamasovchina* existían relaciones normales. Tanto el escritor como el crítico han de volver a encontrarse a sí mismos, han de encontrar en sí mismos su tipo propio más alto, y han de conquistarlo para sí, para que su relación recíproca vuelva a ser normal.

ÍNDICE DE AUTORES Y SUS OBRAS

ÍNDICE

Este libro se acabó de imprimir el día 15 de agosto de 1966, en los talleres de Gráfica Panamericana, S. de R. L., Parroquia 911, México 12, D. F. De él se tiraron 5 000 ejemplares y en su composición se utilizaron tipos Baskerville 10:11, 9:10 y 8:9 puntos. La edición estuvo al cuidado de *Saúl Jiménez Crispín,* siendo Director del F. C. E. el Lic. *Salvador Azuela.*

PROBLEMAS DEL REALISMO

El distinguido filósofo y crítico literario Georg Lukács —del que hace unos años ofrecimos una de las obras fundamentales: *El asalto a la razón*—reúne en este volumen una serie de trabajos de índole crítica, escritos en buena parte antes de 1940, a la luz de una doctrina marxista que, si por un tiempo pudo parecer precaria, ha demostrado más tarde su autenticidad y hasta su valentía. En efecto, como escribió Leo Kofler: "Lukács y el stalinismo se distinguen uno de otro como el socialismo burocrático. Entre ellos no existe puente alguno".

En el prólogo que el autor preparó, especialmente para esta edición española, subraya el hecho de que los artículos, a pesar del tiempo transcurrido desde que los escribió, conservan entera su validez. Su visión de principio afirma que lo que hay de humano en la base de una obra de arte, la actitud que ella plasma como posible, como típica o ejemplar, decide en última instancia *lo que representa en la historia del arte y en la historia de la humanidad*.

Los autores y tendencias que Lukács estudia ocupan lugares tan sobresalientes en la literatura moderna —basta con citar a Thomas Mann y a Máximo Gorki—, que la lectura de estos ensayos será de interés, por encima de cualquier matiz ideológico, para todo el que se interese en las corrientes estéticas actuales.

